

دكتور حسن الباشا

فن التصوير في مصر الإسلامية



دار النهضة العربية
٢٤ شارع عبد القادر شريف

فن التصوير في مصر الإسلامية

تأليف

دكتور حسين الباشا

أستاذ مساعد بكلية الآداب — جامعة القاهرة

دار النهضة العربية
٢٢ شارع عبد القادر شريف

١٩٦٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

شغف المصريون في العصر الإسلامي بالتصوير ، إذ استخدم في كثير من نواحي الحياة المصرية ولأهداف مختلفة ، فزخرفت جدران القصور والحمامات وغيرها بالصور بقصد الزينة والإمتاع والتسلية فضلاً عن الأغراض الصحية والنفسية^(١) ، وزوقت المخطوطات العربية والتصاویر لتوضیح المتن أحياناً ، وللترويح عن النفس أحياناً أخرى ، وحرص الصناع والفنانون التطبيقيون على زخرفة منتجاتهم بالأشكال المختلفة لتجميلها وتزيينها وربما أيضاً من باب التفاؤل وبغرض التنجيم . وكان المصور المصري في ذلك كله فناناً أصيلاً تحدّره في عمله روح زخرفية استمدّها من الطابع الإسلامي العربي العام ، وروح تصويرية ورثها عن أجداده المصريين القدماء .

ونظراً إلى هذا الاستخدام الواسع للصور ، وللتأثير المتبادل بينها في المجالات المختلفة ، ولتكملة بعضها البعض في كثير من الأحيان كان من الأنسب أن يدرس التصوير في جميع مظاهره كوحدة متكاملة ؛ وذلك تضمن هذا الكتاب دراسة لتاريخ التصوير في مصر في العصر

(١) انظر أحمد تيمور : التصوير عند العرب ص ١٠ ؛ دكتور زكي محمد

حسن : الفنون الإيرانية ص ٦١ .

الإسلامي ، وتطوره منذ الفتح العربي حتى العصر الحديث سواء
أكان مجاله صوراً جدارية ، أو لوحات خشبية ، أو تصاوير لتزويق
المخطوطات وتوضيح متونها ، أو زخارف في الفنون التطبيقية المختلفة .
وهذه هي المرة الأولى التي يدرس فيها التصوير المصري الإسلامي بهذه
الطريقة الجامعة ، والتي ينظر فيها إليه هذه النظرة الشاملة .

ولما كان التصوير في مصر الإسلامية قد قام على أسس رئيسية
من الروح الإسلامية والفن العربي والتقاليد الفنية القبطية كان لا بد من
الإشارة إلى هذه العوامل وتحليلها تمهيداً للدراسة .

ولقد مر التصوير في مصر في عهدها العربي بمراحل مختلفة كان
وله في كل منها طابع مختلف بحكم الظروف الاجتماعية المتباينة التي
تميزت بها كل مرحلة من هذه المراحل ، ولو أنه كان يسوده دائماً
وحدة فنية عامة نتيجة لبقاء الروح الإسلامية من جهة ، وعدم تغير
الظروف الجغرافية من جهة أخرى . ومن ثم قسمت هذا الكتاب إلى
فصول بحسب المراحل المختلفة التي مر بها التصوير المصري .

وقد عملت على توضيح هذه الدراسة بإيراد مجموعة من الصور
تمثل المراحل الأساسية ، وفي الوقت نفسه تمثل مختلف المجالات التي
استخدم فيها التصوير من صور بالفرسكو أو بالألوان المائية المرسومة
على الجص ، وبالفسيفساء وبالطلاء والدهان والمينا والبريق المعدني
والتكفيت ، سواء أكانت هذه الصور على الجدران أو الأرضيات ،

أو في المخطوطات ، أو على الخشب أو الخزف أو الزجاج أو المنسوجات
أو المعادن .

وأرفقت بكل صورة جاء ذكرها اسم المكان المحفوظة فيه ورقم
سجلها حتى يتيسر التوصل إليها ؛ ولا سيما وأن كثيراً منها بمتحف
الفن الإسلامى وبالمتحف القبطى بالقاهرة .

وحرصت أن أشفع جميع المعلومات التى أوردتها بأسماء المصادر التى
استقيتها منها حتى يستطيع كل راغب فى الاستزادة أن يرجع إليها .

وبعد فأرجو أن أكون قد وضعت بكتابى هذا بعض الجوانب
الغامضة فى مجال الفنون والآثار الإسلامية بعامة والفن المصرى بخاصة .
والله الموفق .

مصطفى الباشا

القاهرة سنة ١٣٨٥ هـ

١٩٦٦ م

الفصل الأول

أسس التصوير المصرى الإسلامى

فتح العرب مصر فى سنة ٢١ هـ / ٦٤١ م ، فتخلصت من نير الحكم البيزنطى ، وبدأت عهداً جديداً تميز بأسلوب جديد فى الحضارة والثقافة .

ولقد كان فتح مصر إيذاناً بنشأة فن تصويرى جديد اعتمد فى تكوينه على أسس رئيسية هى الروح الإسلامية ، والطابع العربى ، والتقاليد الفنية القبطية التى كانت سائدة فى مصر قبل دخول العرب .

الروح الإسلامية :

ولقد جاء العرب إلى مصر بدين جديد هو الإسلام الذى أقبل المصريون على اعتناقه ، ولذلك فلا عجب أن يكون لهذا الدين أثره فى فن التصوير الإسلامى الذى أخذ يتكون فى هذا القطر الإسلامى الجديد .

ويشير الكلام عن الإسلام والتصوير سؤالاً تقليدياً عن حكم التصوير فى الإسلام : ذلك أن علماء الفنون والآثار الإسلامية فى العصر الحديث لاحظوا أن الفقهاء المسلمين فى العصور الوسطى كادوا يجمعون على تحريم التصوير ، وبخاصة تمثيل الكائنات الحية فى حين أنه من

المحقق أن المسلمين عرفوا التصوير واستخدموه على طول العصور الإسلامية فضلاً عما ثبت للتصوير من فوائد لا يمكن الاستغناء عنها في العصر الحديث .

والحق أن موقف القرآن الكريم من التصوير واضح . وقد تعرض للتماثيل ومعناها الصور الملونة أو المخروطة في موقفين : أولهما خاص بإبراهيم عليه السلام حين جاء ذكره في سورة الأنبياء : « واقد آتينا إبراهيم رشده من قبل - وكنا به عالمين . إذ قال لأبيه وقومه ما هذه التماثيل التي أنتم لها عاكفون . قالوا وجدنا آبائنا لها عابدين . قال لقد كنتم أنتم وأبائكم في ضلال مبين . قالوا أجبثنا بالحق أم أنت من اللاعبين . قال بل ربكم رب السموات والأرض الذي فطرهن وأنا على ذلكم من الشاهدين . وتالله لأكيدن أصنامكم بعد أن تولوا مدبرين . فجعلهم جذاً إلا كبيراً لهم لعلهم إليه يرجعون . قالوا من فعل هذا بآلحتنا إنه لمن الظالمين »^(١) .

أما الموقف الثاني فهو عند الكلام عن سليمان عليه السلام في سورة سبأ : « ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير . يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان

(١) قرآن كريم ، سورة الأنبياء ، الآيات ٥١ - ٥٩ .

كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكراً وقليل من عبادى
الشكور» (١).

ويتضح من هذين الموقفين أن القرآن الكريم قد حرم التماثيل
أو الصور في الحالة الأولى ، وكانت أصناماً يتخذها قوم إبراهيم آلهة
من دون الله ، في حين أنه لم يحرمها في الحالة الثانية بل جعل عملها بإذن
الله ومن فضله على آل داود ، ولم يكن سليمان يهدف من عملها بطبيعة
الحال أن يتخذها أصناماً يعبدونها من دون الله .

وفي ضوء موقف القرآن الكريم من التماثيل أو الصور في هاتين
الحالتين يمكن تفسير الأحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالتصوير بأن
ما جاء في بعضها بشأن تحريم صناعة التماثيل إنما كان يعنى صناعة
التماثيل بقصد العبادة أى صناعة الأصنام . ويتأكد ذلك إذا لاحظنا
أن صانع التماثيل قبل الإسلام كان عمله الأساسى هو صناعة الأصنام ،
وإذا كان الإسلام قد نهى عن عبادة التماثيل فمن الأولى أن يحظر
صناعتها . ويؤيد ذلك أن ابن عباس قد أباح لصانع التماثيل — الذى
جاء يستشير في أمر صناعته — أن يصور فقط الشجر وكل شىء
ليس فيه روح (٢) : أى أنه أباح تصوير ما ليس له قدرة ظاهرة حتى
لا يظن المصور أنه قادر على الخلق ، وحتى لا يزعم إنسان أن الصورة لها
أية قدرة أو قوة أو عمل ، وبذلك تزول شبهة الرجوع إلى عبادة

(١) قرآن كريم ، سورة سبأ ، الآيتان ١٢ و ١٣ .

(٢) صحيح البخارى جزء ٣ صفحة ١٧ .

الأوثان والأصنام ، ولا سيما أن القوم كانوا حديثي عهد بهذه العبادة .

كما يلاحظ أن بعض هذه الأحاديث إنما يدخل في باب حث النبي صلى الله عليه وسلم للمسلمين على التقشف ، وعدم الإسراف في الكماليات حتى لا تشغلهم عن القيام بالدعوة إلى الإسلام . وقد بدأ النبي (ص) في ذلك بنفسه ثم بأهله ، ويتجلى ذلك بشكل واضح فيما جاء في خطبة لعلي بن أبي طالب في وصف النبي (ص) : « ويكون الستر على باب بيته فتكون فيه التصاوير فيقول : يا فلانة — لإحدى زوجاته — غيبه عني فإني إذا نظرت إليه ذكرت الدنيا وزخارفها »^(١) ، كما جاء في صحيح البخاري في كتاب اللباس عن أنس قال : « كان قرام لعائشة سترت به جانب بيتها فقال لها النبي صلى الله عليه وسلم : أميطي عني فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي »^(٢) .

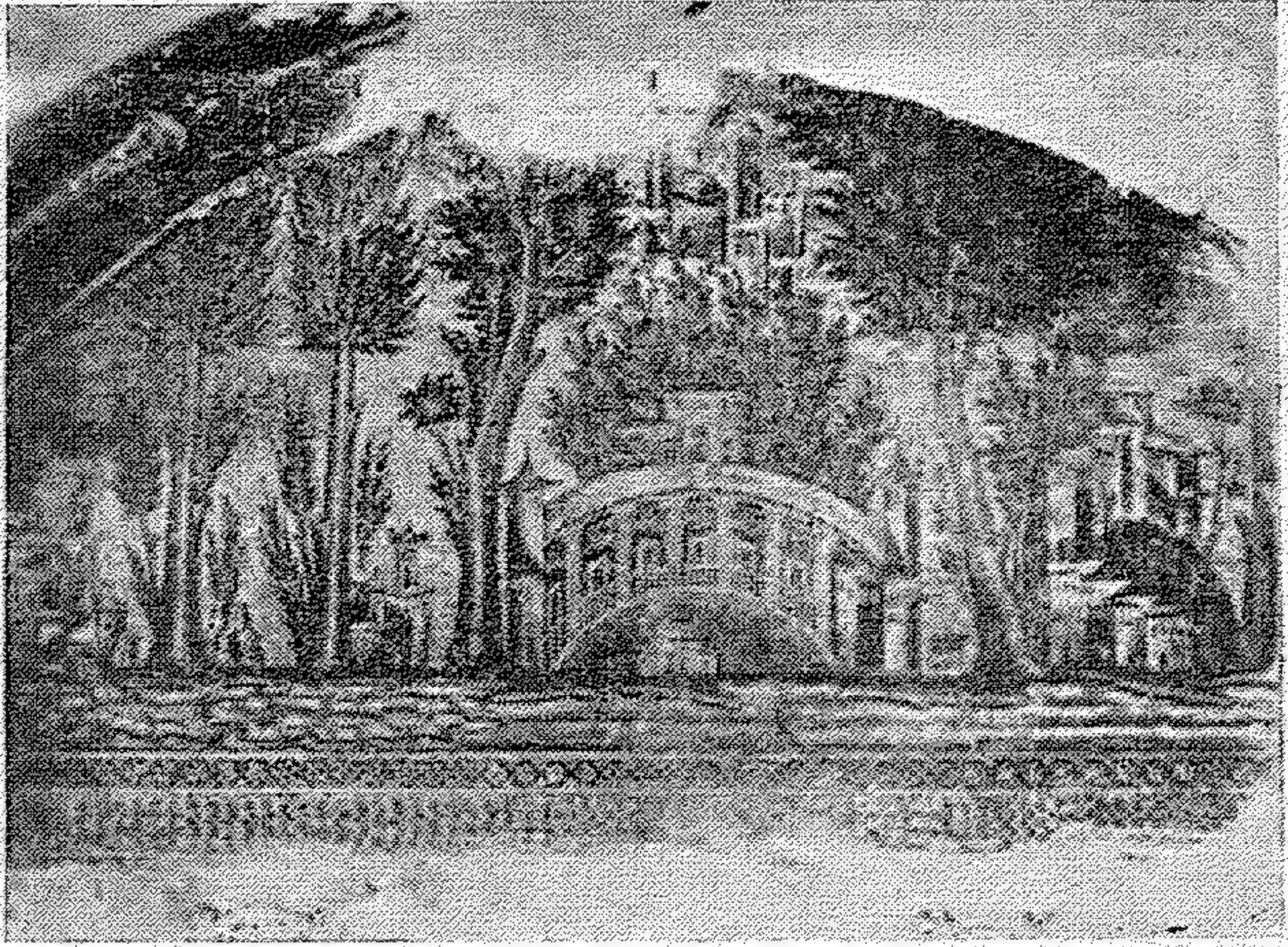
ومن المسلم به أن المسلمين في صدر الإسلام عرفوا التصوير البعيد عن الوثنية واستخدموه كما يشهد بذلك تعامل النبي (ص) بنقود عليها صور^(٣) ، وإباحة استخدام الأستار والوسائد والثياب المزوقة بانصور ،

(١) أحمد تيبور : التصوير عند العرب لإخراج الدكتور زكي محمد حسن القاهرة

١٩٤٢ ص ١٦ .

(٢) صحيح البخاري جزء ٤ صفحة ٣٠ .

(٣) الدكتور عبد الرحمن فهمي محمد : الشارات المسيحية والرموز القبطية على السكة الإسلامية . مستخرج من كتاب المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية سنة ١٩٥٩ ، ص ٣٣٧ .



(شكل ١) عمار وأشجار وتلال على الجانب الأيسر من نهر .
رسم بالفسيقساء بالجامع الأموي بدمشق . حوالى سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م) .

واللعب المشكلة على هيئة كائنات حية (١).

وهكذا يمكننا أن نقرر باطمئنان أن الإسلام قد أباح التصوير ما دام بعيداً عن الوثنية وعن شبهة منافسة الخالق ، وعن تشبيط الأمة عن القيام بواجبها وتحمل مسئولياتها . والحق أن التصوير يتفق في ذلك مع أى شيء مباح آخر .

وقد تحرى المصورون المسلمون في جميع العصور تقريباً أن يعتمدوا بفنهم عن الدين فلم يدخل التصوير المساجد ، ولم يستخدم في تجميل المصاحف أو في توضيح الكتب الدينية ولم يتخذ وسيلة للارشاد الدينى .

والواقع أن بعد التصوير عن الدين في مجتمع يقوم أساساً على الدين أدى إلى التقليل من قيمة المصورين بالنسبة لغيرهم من المفكرين والأدباء في العالم الإسلامى ، أو بالنسبة لغيرهم من المصورين في المجتمعات غير الإسلامية .

غير أن هذا الظرف نفسه هياً للتصوير الإسلامى ميزة لم تنهياً لغيره في الفنون الدينية الأخرى ، إذ جعله ذلك مدنياً في طابعه ، ينظر إليه كفن من فنون الدنيا لا كعمل من أعمال الآخرة ، ومن ثم صار أقرب من غيره من فنون التصوير الأجنبية إلى الفكرة الفنية الخالصة ،

(١) حسن الباشا : التصوير الإسلامى في العصور الوسطى . القاهرة ١٩٥٩

كما صار ميدانه الحياة الدنيا بما فيها من مناظر طبيعية وأعمال إنسانية ،
وصار هدفه الرئيسى هو التسلية والزخرفة وتجميل الحياة والاستمتاع
بزيبتها ، بالإضافة إلى الإسهام فى توضيح الكتب .

الطابع العربى :

بدخول العرب مصر صارت مصر جزءاً فى إمبراطورية عربية
واسعة تمتد من حدود الهند شرقاً إلى المحيط الأطلسى غرباً ، وأخذ كثير
من العرب يستقرون فى مصر ، ويختلطون بأهلها ، ويتزاوجون معهم .

وكما نقل العرب إلى مصر دينهم نقلوا أيضاً لغتهم العربية وتقاليدهم
الاجتماعية وأسلوبهم فى الحياة وثقافتهم وفنونهم المختلفة بما فى ذلك فن
التصوير .

ومن المسلم به أن العرب زاولوا فن التصوير قبل الإسلام ، ولو أنه
لم تصلنا حتى الآن آثار مادية من إنتاجهم فى مكة أو المدينة . وقد كان
العرب يعبدون الأصنام ، ويتخذونها فى بيوتهم ، ويحملونها أثناء سفرهم ،
بل كان كثير من الأفراد يتبركون بأصنام يحملونها معهم ، ولم تكن
هذه الأصنام فى معظم الحالات إلا صوراً مدهونة أو تماثيل مخروطة .
وهذا يدل على وجود صناعة الأصنام والتماثيل والصور عند العرب أنفسهم .
وقد وصلتنا أسماء بعض من اشتغل بصناعة الأصنام وبيعها قبل الإسلام

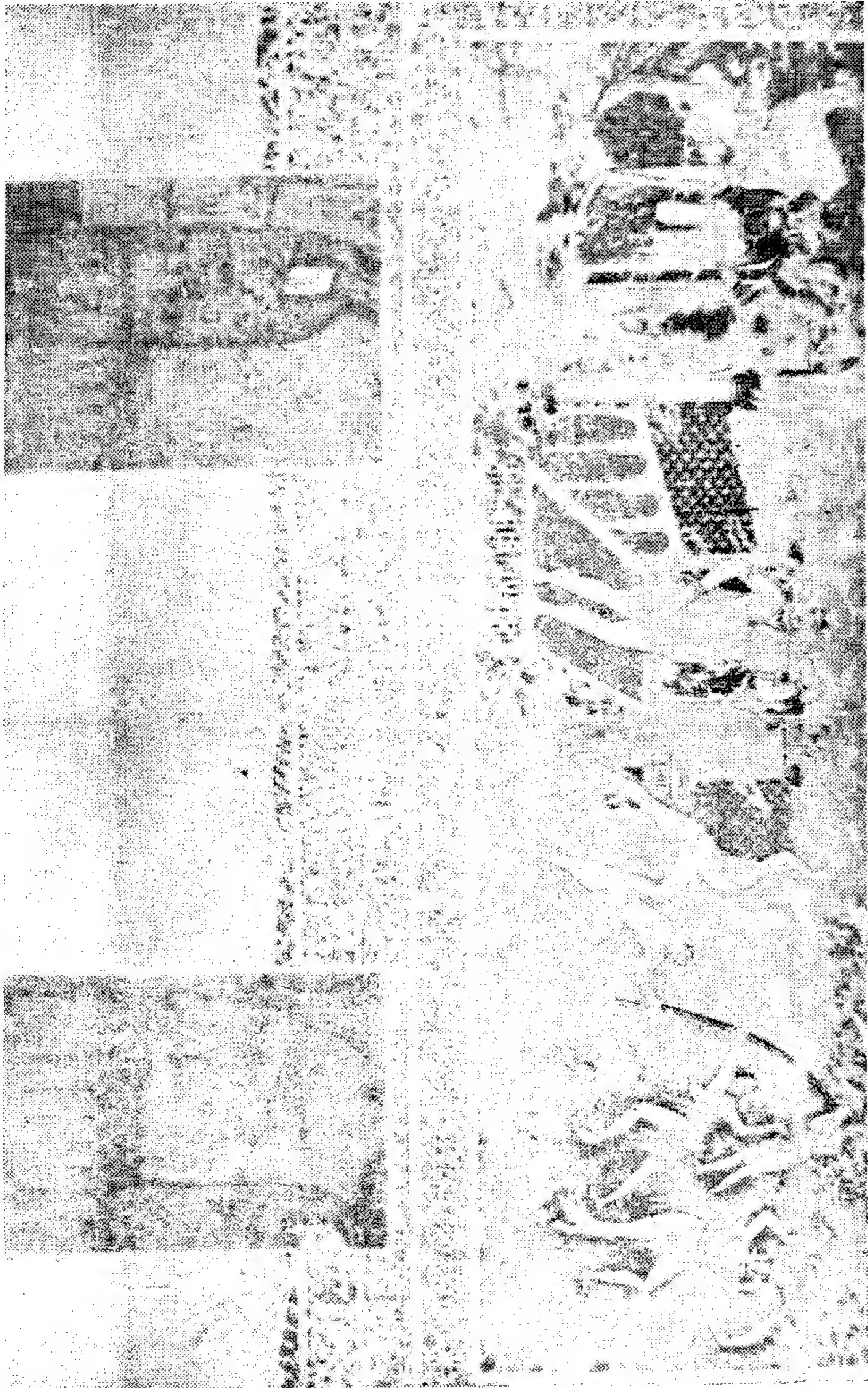
مثل أبي تجزأة^(١).

ومن المعروف أن الكعبة حين أعيد بناؤها قبيل الإسلام زوقت دعائمها وسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الأنبياء والملائكة والشجر ، ومن تلك الصور صورة تمثل إبراهيم وإسماعيل وأخرى تمثل المسيح ومريم عليهم السلام . وقد أمر النبي (ص) عند فتح مكة بمحوها وإزالتها جميعاً^(٢).

وفضلاً عن ذلك أشارت بعض الأحاديث النبوية الشريفة إلى المصورين ومزاولتهم أعمالهم في صدر الإسلام . جاء في باب التصاوير من صحيح البخاري أن أبا زرعة دخل مع أبي هريرة داراً بالمدينة فرأى مصوراً يصور . وأشار حديث شريف آخر إلى تفرغ بعض المصورين لحرفة التصوير ، والاعتماد عليها في معيشتهم : إذ جاء في باب بيع التصاوير التي ليس فيها روح وما يكره من ذلك من كتاب البيوع في صحيح البخاري أن رجلاً أتى ابن عباس وقال له إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدي ، وإني أصنع هذه التصاوير .

ومن المتعذر أن نتعرف بدقة على المستوى الفني الذي بلغه العرب

(١) الأزرقى : أخبار مكة . طبعة مكة صفحة ٧٢ وطبعة ليزج صفحة ٧٨ ، عن أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٠٦ و ٢٠٧ :
(٢) صحيح البخاري جزء ١ صفحة ١٣٨ ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري جزء ٧ صفحة ٣٨ .



(شكل ٢) مناظر أشخاص يقوون ببعض الأبواب الرياضية ، وسيدة في حمام ، وملوك الأرض .
صور بالفرسكو بأحد جدران قاعة الاستقبال بحمام قصر عمره . حوالي سنة ٩٦ هـ (٧١٥) .

أو على مدى تذوقهم لجمال الصور ، غير أن ما وصلنا من تراثهم الأدبي الرفيع ، وما نعرفه عن تمسكهم من تذوق بلاغة القرآن يمكن أن نتخذه قرينة على عمق إحساسهم الفني بصفة عامة قبل الإسلام .

هذا وقد سبقت الإشارة إلى أن العرب في صدر الإسلام زخرفوا دورهم بالصور ، واستخدموا الأستار والوسائد المرقمة ، ولبسوا الثياب المزوقة بالصور واتخذوا اللعب المشكلة على هيئات حيوانية .

غير أن مسائل الجهاد والدعوة إلى الإسلام وإقرار النظام والأمن في البلاد المفتوحة وحمايتها لم تترك للمسلمين وقتاً كافياً للالتفات إلى شئون التصوير ، فنجد مثلاً سعد ابن أبي وقاص قائد الجيوش الإسلامية ضد الفرس يصلى في إيوان كسرى بالمدائن دون أن يلتفت إلى ما فيه من صور آدمية ظلت باقية حتى عصر البحتري الذي وصفها في قصيدة له قال فيها :

من مشيح يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس

تصف العين أنهم جند أحياء لهم بينهم إشارة خرس

يفتلى فيهم ارتيابى حتى تتقـراهم يداى بلـس

ولم يلبث بنو أمية (٤١ - ١٣٢ هـ / ٦٦١ - ٧٥٠ م) حين استقرت أمور الدولة بمض الشئ ، وهدأت حركة الفتوحات - أن عذبوا بالتصوير ضمن ما أقبلوا عليه من الزخرف ، فجعلوا عمائرهم وتحفهم

بالصور . وقد وصلنا من العصر الأموي صور من أنحاء العالم الإسلامي ، غير أن معظمها يرجع إلى الشام حيث مركز الخلافة ، وحيث استخدم الأمويون مصورين استدعواهم من سائر الأقطار التي كانت تابعة لهم ومنها مصر .

وبالإضافة إلى التحف التطبيقية المزخرفة بالصور وصلنا من العصر الأموي في الشام صور جدارية وأرضية أهمها صور بالفسيفاء خالية من الكائنات الحية في قبة الصخرة من عهد عبد الملك بن مروان (٥٧٢ هـ / ٦٩١-٦٩٢ م) ، وفي المسجد الأموي من عهد الوليد بن عبد الملك (٩٦ هـ / ٧١٥ م) (شكل ١) ، وأخرى تشتمل على كائنات حية في خربة المفجر من عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥ هـ / ٧٢٤-٧٤٣ م) ، كما وصلنا صور مرسومة على الجص في قصر عمرة من عهد الوليد (٩٢-٩٦ هـ / ٧١١-٧١٥ م) (شكل ٢) ، ومن قصر الحير الغربي من عهد هشام (١٠٥-١٢٥ هـ / ٧٢٤-٧٤٣ م) (شكل ٣) ، وهذه جميعاً تشتمل على صور كائنات حية ^(١) .

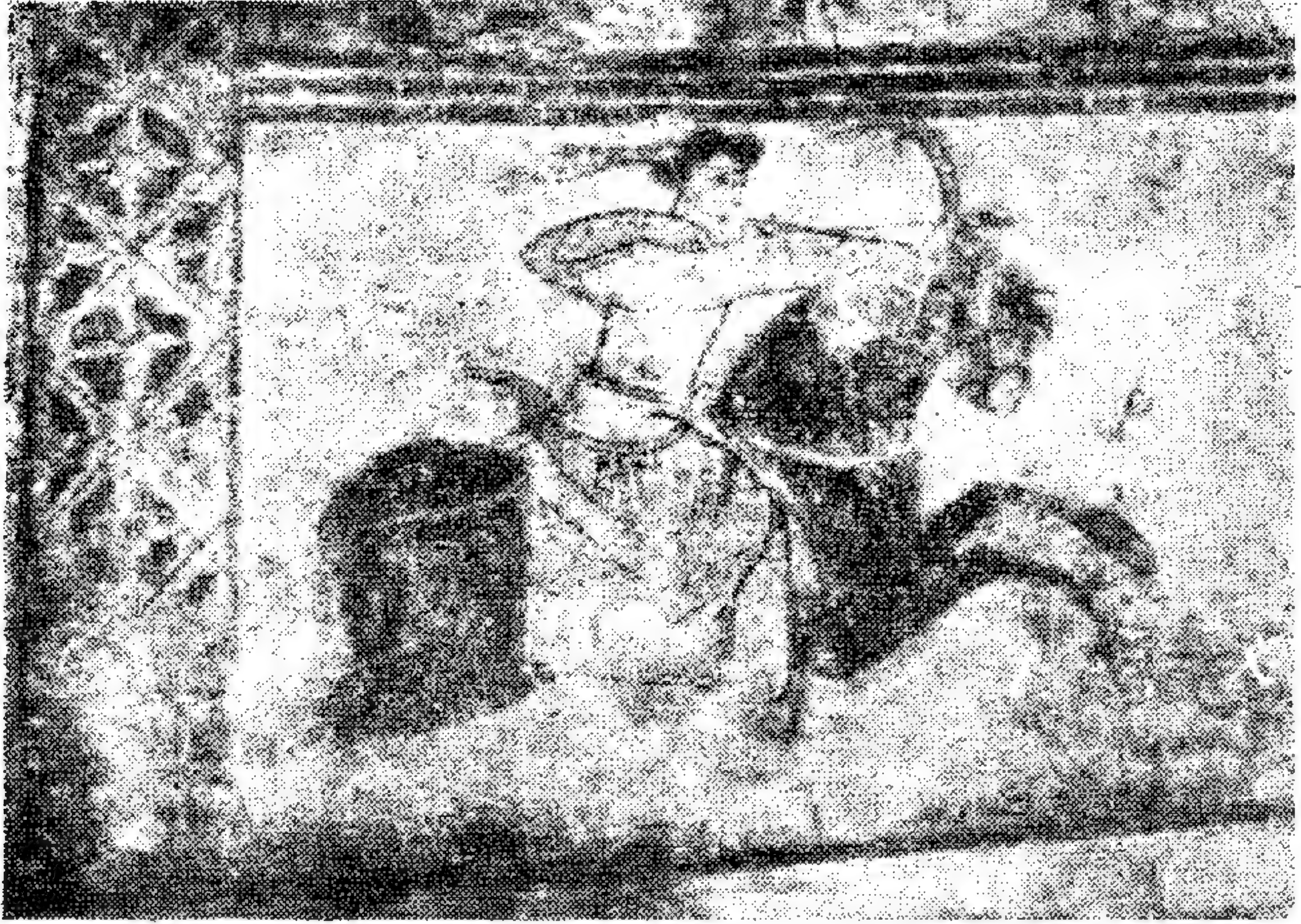
وقد قام التصوير الأموي في أول الأمر على أساسين مهمين : أولهما الروح الإسلامية وتتجلى بصفة خاصة في رسوم قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق التي تمثل وحدات زخرفية أو مناظر طبيعية ، وتخلو

(١) Richard Ettinghausen, Arab Painting, Skira 1962, p. 40.

تماماً من أى تمثيل للسكانات الحية ، وبذلك تتفق مع حديث عبد الله ابن عباس الذى سبقت الإشارة إليه ، والذى يبيح فقط تصوير ما ليس فيه روح . أما الأساس الثانى فهو تقاليد الفن والبيئة والمجتمع فى سوريا نفسها . وهذه تستمد مقوماتها الأساسية من الفنون الهلنستية والرومانية والبيزنطية ، وتوضح بشكل جلى فى الرسوم التى سبقت الإشارة إليها ، فضلاً عن رسوم قصير عمره وخربة المفجر .

ولم يلبث أن أخذ عامل ثالث فى الإسهام فى التأثير فى التصوير العربى : ونقصد به التقاليد الفنية الساسانية التى أخذت تنافس التقاليد السورية بمقوماتها المختلفة حتى ظهرت معها على قدم المساواة فى صور قصر الحير الغربى (شكل ٣) .

وكان من الطبيعى أن يظهر هذا الطابع الساسانى أو الفارسى ، ويتغلغل فى التصوير الإسلامى تدريجياً : ذلك أن العرب قد ورثوا — فيما ورثوا — الإمبراطورية الساسانية بحضارتها وثقافتها وأنظمتها وتقاليدها ، بالإضافة إلى فنونها وأساليبها وطرزها ، كما أخذ الفرس يدخلون فى الإسلام ، ويشاركون فى مختلف نواحي النشاط فى العالم الإسلامى كأفراد من المسلمين . وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى تغلغل التقاليد الفارسية فى المقومات الاجتماعية الإسلامية بما فى ذلك التصوير : إذ أخذ يستمد كثيراً من عناصره من التصوير الساسانى الذى كان قد بلغ مستوى عالياً فى العصر الساسانى ، والذى لم يندثر فى إيران بالقضاء



(شكل ٣)

فارس يصطاد غزالا ، صورة على أرضية إحدى القاعات من قصر الحير الغربي
بالمuseum الوطني في دمشق . سنة ١٠٥ - ١٢٥ هـ (٧٢٤ - ٧٤٣ م) .

على الدولة الساسانية كما تشهد بذلك الحفائر الحديثة في نيسابور^(١).

ولما كانت مصر قد خضعت للخلافة الأموية العربية فقد تفلخت فيها بطبيعة الحال روح هذه الخلافة العربية وأساليبها الفنية التي كانت لها دورها في تكوين التصوير المصري في بداية العصر الإسلامي.

تقاليد التصوير القبطي :

وكما تأثر التصوير الأموي في الشام بالعوامل المحلية فليس من شك في أن التصوير الإسلامي في مصر قد مر بنفس المرحلة : فتأثر بالتقاليد الفنية التي كانت سائدة في مصر قبل الإسلام ، ونعني بذلك تقاليد التصوير القبطي .

والواقع أنه لفهم نشأة التصوير الإسلامي في مصر ينبغي دراسة فن التصوير القبطي .

ويعتبر الفن القبطي أحد أفرع الفنون المسيحية الشرقية التي تطورت من الفن الهلينستي المتأثر بفنون الشرق مع الخضوع لظروف البيئة المصرية وتقاليدها . ويغلب على هذا الفن الطابع الشعبي والديني نظراً لظروف نشأته . ويمثل التصوير جانباً مهماً من جوانبه .

(١) م . س ديماند : الفنون الإسلامية ترجمة أحمد محمد عيسى ، القاهرة ١٩٥٨

وقد غاب على التصوير القبطى خصائص ؛ منها الرهزية والبعد عن الواقع : إذ جردت الصور من المتعلقات المعروفة كالبينة والوضع والمساحة والأثاث والعمق والتجسيم والظل والنور والمنظور الجوى . ولم تكن عناصر الموضوع تجمع بينها وحدة واقعية ، بل كانت تبدو منفصلة بعضها عن بعض ، وغير مرتبة ترتيباً منطقياً . ومع ذلك فقد امتاز الفن القبطى قبيل الإسلام بطابع زخرفى ساعده على الاندماج فى الفن الإسلامى فى مصر .

ويتضح هذا الطابع الزخرفى فى المهارة فى تنسيق العناصر ، وكثرة استخدام الوحدات الزخرفية وتنوعها سواء أكانت من ابتكاره أم رواسب فرعونية أو يونانية أو رومانية ، واستخدام الخطوط المتقاطعة والمتشابكة ، وتحديد الأشكال بخطوط قوية واضحة ، واستعمال الألوان المشبعة الزاهية غير الطبيعية .

وتتجلى هذه الخصائص بصفة خاصة فى صورة مرسومة على شرقية من الطمى مطاية بالجير من باويط محفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة^(١) ، وترجع إلى القرن ٥ أو ٦ م وتنقسم الصورة إلى قسمين : ويتمثل فى القسم العلوى المسيح وسط هالة نورانية عظيمة ومحف به رموز الرسل الأربعة ، وعلى اليمين ميخائيل ، وعلى اليسار جبرائيل . وفى القسم

السفلى السيدة للعدراء ، وعلى حجرها المسيح طفلاً ، وحولها الاثنا عشر رسولاً . وفى نهايتى الصف قديسان محليان كرسيت الكنيسة باسميهما .

ولم يخل التصوير القبطى من روح الفكاهة . وتظهر هذه الروح فى صورة جدارية تهكمية من باويط ترجع إلى القرن ٥ أو ٦ م محفوظة أيضاً بالمتحف القبطى ^(١) . وتمثل هذه الصورة مجموعة من ثلاثة فيران تقف على أرجلها الخلفية أمام قط متحفز ، ويشاهد أحد الفيران يرفع علماً كأنه يرمز إلى التسليم ، فى حين يقدم الفأر الثانى إلى القط هدايا من الأوانى ، أما الثالث فيمسك فى اليد اليمنى شيئاً أشبه بلفائف معاهدة الاتفاق ، ويحمل بيده اليمنى عصاه على كتفه . وتعتبر هذه الصورة التهكمية من قبيل الفن الشعبى ، ومن ثم فإنها تتميز بالروح الواقعية وبالتعبير عن الحركة .

وإلى جانب هذه الصور الجدارية عرف الفن القبطى التصوير على الأحجار والفخار ، والواقع أن هذا الأسلوب من التصوير يدخل ضمن الفنون الشعبية .

وفى المتحف القبطى بالقاهرة قطعة من الحجر الجيرى عليها رسم يمثل رجلاً يسقط من فوقه نخلة ^(٢) يرجع إلى حوالى القرن ٥ أو ٦ م .

(١) سجل رقم ٨٤٤١ . (٢) سجل رقم ٥٤٨٨ .



(شكل ٤) سيدة تنظر إلى قطعة نسيج وفوقها كلمة مفلح ، وبطة ذات عصا
طائرة وتحتها كلمة شمس . صور بالفرسكو على نصف اسطوانة من الفخار مطلية بالجير
من سامرا . سنة ٢٢١ — ٢٧٦ هـ (٨٣٦ — ٨٨٩ م) .

ويتميز هذا الرسم بكثير من الحيوية بفضل ما فيه من روح بدائية وطابع شعبي .

أما من حيث الصور القبطية المرسومة على الفخار فما يلفت النظر رسم على قطعة كبيرة من الفخار بالمتحف القبطي^(١) يمثل حيوانات محورة مرتبطة ومتدابرة بحيث تؤلف منطقة رسم في داخلها صليب يقسمها إلى أقسام : وضع في أحدها رسم يمثل الشمس . وفي أعلى الشكل كله رسم ثان يمثل طائراً ، ورسم ثالث يمثل الشمس أيضاً . وتتميز الصور كلها بالتحوير وبالروح الشعبية : وربما كانت هذه الرسوم المحورة تمثل حروفاً قبطية .

والحق أنه جرت عادة القبط أن يزخرفوا في بعض الأحيان الحروف الأولى في كتاباتهم بصور مختلفة . ويتمثل هذا الأسلوب من الزخرفة في المخطوطات القبطية من الرق التي ترجع إلى العصر الإسلامي . ومن الملاحظ أن هذه الظاهرة قد شاعت أيضاً في المخطوطات المسيحية في إيرلنده ثم في غرب أوروبا مما يؤيد ما يقال عن أثر المصريين في نشر المسيحية في إيرلنده . كما أنه من المحتمل أن هذه الظاهرة كان لها أثرها في الفنون الإسلامية من حيث زخرفة الحروف العربية برسوم نباتية وحيوانية .

وقد وصلتنا أمثلة كثيرة من هذا الأسلوب الزخرفي نذكر منها

على سبيل المثال رقا بالمتحف القبطى بالقاهرة^(١) يحوى كتابة دينية مسيحية باللغة القبطية ، ويلاحظ أن الحرف الأول فى إحدى فقراته — وهو حرف كيا القبطى^(٢) — قد زخرف بصورة حمامة ترفرف على إحدى ذراعيه ، وتنقر بمنقارها أعلاه ؛ فى حين يخرج من أسفل الحرف فرع نباتى محور يمتد متموجا ، وينتهى فى أسفل على شكل رأس حورية يمس منها أعلى الحرف الأول فى الفقرة التالية وهو حرف بي القبطى^(٣) . ويقف على هذا الحرف الأخير طائر آخر أشبه بالحمامة أو الطاووس ينقر رأس الحربة . كما رسم فى داخل الحرف نفسه أحد القديسين يحمل فى يده اليسرى إنجيلا ، ويشير باليد اليمنى إشارة التثليث .

وبالإضافة إلى زخرفة الحروف الأولى بالصور اعتاد الفنانون القبط أيضا أن يزوقوا أواخر الصفحات بصور تعتبر كقواصل بين الفصول أو كخواتم لها . ومن أمثلة ذلك رسم على الوجه الآخر من الرق السابق ذكره يمثل ثعلبين متداخلين رسم طرفا ذيليهما الطويلين على هيئة لفافتين . وفيما عدا هذين الذيلين المحورين فان الثعلبين يبدوان قريبين من الطبيعة .

وبالمتحف نفسه رق آخر^(٤) رسم فى أسفله حيوان أشبه بأرنب . وقد صور هذا الحيوان بأسلوب معبر ، ولون تلويها خفيفا .

(١) سجل رقم ٣٨٥٤ .

(٢) Kappa (K).

(٣) Pi

(٤) سجل رقم ٣٨٧٢ .

وفضلاً عن ذلك عرف الفن القبطى ذلك النوع المعتاد فى تزويق المخطوطات وهو زخرفة الصفحة كلها بالصور . وفى متحف الفن القبطى بالقاهرة غلاف كتاب من الجلد المحشوبورق البردى المضغوط^(١) التصقت به من الداخل الورقة الأولى من الرق ، وهذه تشتمل على رسم صليب كبير يحف به من الجوانب الأربعة بين الأذرع صورة ديكين فى أسفل ، وأرنين فى أعلى . ويخرج من كل من زوايا الصايب الأربعة ورقة نباتية محورة يتصل طرفها بمنقار الديك أو بفم الأرنب . ومن الملاحظ أن الحيوانات مرسومة بأسلوب جميل معبر رغم ما بها من تحوير .

وقد شاع فى هذا العصر استخدام الصور المنسوجة : ذلك أن النسيج المصرى فى عصر ما قبل الإسلام كان يزخرف منسوجاته بصور تمثل موضوعات مختلفة مستمدة من الحياة المصرية أو من الديانة والرموز المسيحية ، أو من الأساطير اليونانية الرومانية بالإضافة إلى زخارف أخرى . ومن الملاحظ أن رسوم المنسوجات كانت من القرن الثالث إلى الخامس قريبة الصلة بالفن الهلينستى من حيث القرب من الطبيعة والواقع ، ومحاولة تمثيل الحركة ، ولكن منذ القرن الخامس أخذ تأثير المسيحية يتجلى بشكل أوضح ، ويزداد تدريجياً فى رسوم المنسوجات فحلت الموضوعات والرموز المسيحية محل الموضوعات الهلينستية ، وبالتالى أخذت الصور تفقد كثيراً من الحيوية والواقعية وتمثيل الحركة ، كما أخذ الطابع



(شكل ٥) سيدة وكاب يفتشان بحیوان ذی عصاة طائفة . صورة بالفرسكو
من سامرا . سنة ٢٢١ — ٢٧٦ هـ (٨٢٦ — ٨٨٩ م) .

الشعبي يزداد وضوحاً وأخذ النسيج يبالغ في استخدام الألوان الزاهية وبخاصة اللون الأرجواني ، وقد ازداد هذا الميل وضوحاً بعد القرن الخامس إذ صار المصور يستخدم أشكالاً رمزية محورة للتعبير عن الأشخاص والحيوان والطير ، وبذلك اتخذت الصور على النسيج قبيل دخول العرب مصر أسلوباً محوراً ممسوخاً يختلف عن الأسلوب الهلنستي القديم .

وبعد فوزه هي العوامل الرئيسية التي قام عليها التصوير الإسلامي في مصر في بدايته ونعني بها الروح الإسلامية والطابع العربي وتقاليد التصوير القبطي .

ولقد استطاع الفنانون المصريون أن يجمعوا بين هذه العناصر جميعاً موقفاً : إذ أساغوا التقاليد الفنية المصرية حسب الروح الإسلامية والطابع العربي الجديد .

الفصل الثاني

التصوير قبل الخلافة الفاطمية

كانت مصر منذ الفتح العربي في سنة ٢١ هـ / ٦٤١ م حتى قدوم الفاطميين في سنة ٣٥٦ هـ / ٩٦٩ م يحكمها ولاية من قبل الخلافة الإسلامية ؛ وبذلك صارت ولاية تابعة للخلافة العامة في ذلك العصر — وذلك فيما عدا فترتين أفلح فيهما بعض الولاة في الحصول على نوع من الاستقلال : وهما أثناء حكم الطولونيين (٢٥٤ — ٢٩٢ هـ / ٨٦٨ — ٩٠٥ م) ، والإخشيديين (٣٢٣ — ٣٥٨ هـ / ٩٣٥ — ٩٦٩ م) .

وكانت مصر في ذلك العصر — بما فيه فترات استقلالها — تتبع النظم السائدة في مركز الخلافة في معظم نواحي حياتها لاسيما نظم الحكم والإدارة . غير أن هذه التبعية لم تكن تفرض على المصريين قسراً ، بل كان العرب من المرونة بحيث استطاعوا أن يوفقوا بين شريعتهم الإسلامية ولغتهم العربية من جهة وبين الأنظمة والتقاليد الاجتماعية المحلية من جهة أخرى .

وقد ظهرت هذه الروح بوضوح في الصناعات والفنون في عصر الولاة الأمويين : إذ ظل الصناع والفنانون المصريون يزاولون أعمالهم دون تدخل من السلطة الحاكمة سواء منهم من أسلم أو من بقى على دينه .

ولا شك أن هذه الروح نفسها ظهرت في التصوير في ذلك العصر :
فبقى الأسلوب القديم دون تغيير ، فيما عدا إضافة الكتابة العربية ،
والإقلال من الرموز والموضوعات المسيحية .

وعلى الرغم من أنه لم يصلنا من عصر الولاة صور جدارية فإننا
نستطيع أن نلاحظ الاستمرار الفني في بعض قطع النسيج التي حفظها
لنا الزمن ، والتي ترجع إلى هذه الفترة المهمة من التاريخ المصري .

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - لحسن الحظ - قطعة من
النسيج مؤرخة (سجل رقم ١٠٨٤٦) ، وهي عمامة من الكتان
الأيض يزخرفها شريط أفقي منسوج بالصوف الملون به رسوم طير ،
يعلوه شريط من الكتابة العربية بالخط الكوفي ينسب العمامة إلى
صاحبها سمويل بن موسى ، ويؤرخ صناعتها بسنة ٥٨٨ / ٧٠٧ م . وتتألف
زخارف الشريط الحمراء من مناطق في كل منها رسم حماسة محورة عن
الطبيعة ، ويفصل كل منطقة عن الأخرى رسم هندسي^(١) . وفيما عدا
الشريط الكتاني العربي فإن الزخرفة والرسوم متأثرة بالطابع
والإقلال المصري الذي بدأ منذ أواخر القرن ٦ م يتميز بالجمود وبالتحوير
وبالبعد عن الواقع ، وفي الوقت نفسه بظهور التأثيرات الساسانية .

والحق أنه يتضح من رسوم هذه القطعة المؤرخة وغيرها من القطع

(١) دكتور زكي محمد حسن : الفن الإسلامي في مصر ، القاهرة ١٩٣٥ ، صفحة
٨٦ لوحة ١٢١ .

التي يمكن إرجاعها إلى العصر نفسه أن التصوير قد تأثر في عصر الولاة الأمويين بالأسلوب الذي شاع في مصر قبيل الإسلام ، فوضح فيه التجريد الشديد ، والبعد عن الطبيعة ، وازداد الاتجاه نحو الطابع المحور ، مع الركائز في الرسم ، والاكتفاء بالفرض الزخرفي دون محاولة تمثيل أى موضوع أو قصة .

ويتضح نفس الأسلوب في الصور الملونة المرسومة على الخشب التي تنسب إلى ذلك العصر في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة لوح يزخره شريط يتألف من سمكة تتكرر على هيئة زخرفية في تقابل وتدابير (سجل رقم ٩٤٩٤) (شكل ٦) . ويحتفظ المتحف نفسه بلوح طويل ربما كان مثبتاً في سقف فوق العوارض ، وينسب إلى العصر نفسه ، وتزخره مناطق مربعة بداخلها وحدات زخرفية بعضها نباتي وبعضها من طير ، وبعضها من سمك . وتذكرنا ألوان اللوح الزاهية — رغم اندثارها — بألوان الصور في مصر في عصر ما قبل الإسلام ^(١) .

وباستيلاء العباسيين على الخلافة في سنة ١٣٢ هـ - ٧٥٠ م وضح الميل نحو مظاهر الحضارة الفارسية ، وتردد صدى هذا الميل بطبيعة الحال في الحياة المصرية . ومن ثم بدأ التصوير المصرى يتزود بشيء

(١) دكتور فريد شافعى : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموى ، مجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٥٢ ، صفحة ١١٠ .

من الحيوية والحركة نتيجة التأثير بالتصوير العباسي الجديد الذي استمد كثيراً من عناصره من الفن الفارسي .

وقد وصلنا قطع نسيج مؤرخة من مصر من هذا العصر تزخر فيها صور : منها قطعة من الصوف السميك محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم ١٢٦٣٢) ؛ وتشتمل هذه القطعة على منطقة بيضاوية الشكل بداخلها رسم يمثل في الغالب منظر صيد : إذ يشاهد فارس يعدو بفروسه وفي أسفل حيوان أشبه بالأسد ، وفي أعلى وعل . وعلى الرغم من التحوير الظاهر في الصورة فإنها مفعمة بالحركة . ويظهر في هذه الزخارف التأثيرات العباسية المتميزة بتقاليد سامانية وذلك في موضوع الصيد ، وفي المصابة الطائفة في رقبة كل من الأسد والوعل وفي المنطقة التي يحف بها شريط من الدوائر . ومن الملاحظ أنه تنبؤ بين الصور كلمات وأجزاء من كلمات عربية .

ومن المعتقد أنه وجد في هذا العصر مصانع نسيج تكفلت بمطالب الخاصة والعامة أطلق عليها اسم طراز العامة وطراز الخاصة ، وقد كانت بعض هذه المصانع أكثر استجابة للروح الجديدة التي ظهرت في مصر بدخول الإسلام .

وقد وجدت جهات في القطر المصري كانت أقل تأثراً بالاتجاهات الجديدة وأكثر محافظة على التقاليد القديمة بحيث صار لرسومها طابع مميز يختلف كثيراً عن الطابع العام ، وأوضح الأمثلة على ذلك إقليم



(شكل ٦) أسماء متقابلة ومتدابرة . زخرفة على لوح من الخشب من مصر
متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم ٩٤٩٤) حوالي القرن ١ — ٢ هـ (٧ — ٨ م) .

الفيوم أو كورة الفيوم كما كان يسمى القسم الإدارى فى ذلك العصر .
ويعتبر إقليم الفيوم منطقة أثرية هامة نظراً لما كشفت عنه الحفائر فيه من
تحف أثرية فى فروع الفن المختلفة تتم عن أسلوب محلى خاص له طابعه المحافظ .

وقد وصلتنا مجموعة من قطع النسيج من الصوف ومن الصوف
والكتان ترجع إلى كورة الفيوم وتنسب إلى ما بين بداية العصر
الإسلامى والعصر الفاطمى . ويخرف كثيراً من هذه القطع رسوم
تتألف عادة من أشرطة صور حيوانية وطيور وأدعيين ، بالإضافة إلى
أشرطة من الكتابة العربية الزخرفية المحورة التى قد تكون عبارة
كاملة ذات معنى ، أو تكراراً لكلمة واحدة ، أو مجرد زخارف من
حروف تؤلف كلمات لا معنى لها ، كما تزخرف أيضاً بزخارف هندسية
مدرجة .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة منسوجة من الصوف
والكتان (سجل رقم ٩٠٦١) بها شريط من الكتابة العربية مرسومة
بأسلوب الفيوم الزخرفى يقرأ : « ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل فى طراز
الخاصة بمظمور من قرى ^(١) كورة الفيوم » ؛ وفى أعلى هذه الكتابة
شريط أحمر اللون به صف من الجمال البيضاء والخضراء مرسومة بأسلوب
هندسى محور جداً .

وقد ظلت الفيوم تنتج هذا النوع من النسيج حتى العصر الفاطمى ،
كما يتضح من قطعة أخرى من نفس الطراز فى متحف الفن الإسلامى

(١) لم يلاحظ هذه الكلمة (قرى) أحد ممن قرأ الكتابة من قبل .

بالقاهرة (سجل رقم ١٣١٦٤) عليها شريط من الكتابة ينص على أنها عملت في العصر الفاطمي في سنة ٣٧٥ هـ أو سنة ٣٩٥ هـ (٩٨٥ أو ١٠٠٤ م) . وبهذه القطعة شريط به طيور وزخارف نباتية وهندسية مرسومة بأسلوب الفيوم .

ولم يقتصر إنتاج الفيوم في هذه الفترة على النسيج بل إنها تميزت أيضاً بنوع من الفخار المظلي بأرضية بيضاء وزخارف سوداء أو حمراء على هيئة أشربة ونقط ودوائر وكتابات عربية وطيور . وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من الفخار الذي ينسب إلى الفيوم عليها رسم طائر (سجل رقم ١٣٣٠٧) .

ومما له دلالة أن أقدم أمثلة لدينا من التصوير العربي على الورق أو في المخطوطات وجدت في مصر في الفيوم : ذلك أنه قد عثر بهذا الإقليم على عدد من التصاوير الصغيرة مرسومة على قطع من الورق ، وهي محفوظة في مجموعة الارشيدوق رينر في المكتبة الأهلية في فيينا ^(١) . وبعض هذه الأوراق عبارة عن أجزاء من مخطوطات عربية مزوقة بالتصاوير . وقد أمكن نسبة بعض هذه التصاوير إلى القرون الإسلامية الأولى .

(١) Thomas W. Arnold and Adolf Grohmann, *The Islamic Book*, Germany 1929, pp. 1-13, pls. 1-4; Frimmel, *Zum Funde von El-Fayum*, Zeitschrift Für Kunst und Antiquitätensamler II, Leipzig, 1885, p. 242.

ومن هذه التصاویر ورقة تشتمل على صورة لمنظر جنسی مؤلف من رجل وامرأة بوضع اللتان المصاحب له (سجل رقم 25613 Ar.) .
ويعتقد أن هذا الرسم يتصل من حيث الأسلوب بالرسوم القبطية والحبيشية والملينية . ومن المحتمل أن هذه الورقة ترجع إلى القرن ٨٣ (٩ م) وذلك بناء على أسلوب خط الكتابة الموجودة على الورقة نفسها .
وفي المجموعة نفسها تصويرة ذات صلة بالصورة المصرية القديمة ، وربما ترجع إلى ذات العصر بناء على دراسة أسلوب الخط العربي (سجل رقم 25612 Ar.) . وهذه التصويرة جزء من ورقة كانت تؤلف الورقة الأخيرة من مخطوطة ، وعلى أحد وجهيها نص مكتوب يليه التصويرة التي تتألف من رسم شجرة إلى جانبها بناء مدرج الشكل . ويرى بعض العلماء أن هذه التصويرة ربما ترجع إلى العصر الطولوني (٢٥٤-٢٩٢ هـ / ٨٦٨-٩٠٥ م) .

والحق أن بالمجموعة تصويرة على ورقة صفراء (سجل رقم 25615 Ar.) عليها كتابة يرجع أسلوب خطها إلى نهاية القرن ٨٣ / ٩ م وبها رسم يمثل رجلا ملتجيا يرتدي ملابس طويلة ، وإلى جانبه زخارف لولبية تشبه زخارف سامرا والزخارف الطولونية على الخشب والجص مما يؤيد نسبة الصورة إلى عصر الطولونيين .

وعلى الرغم من أن التصوير الطولوني قد احتفظ من غير شك ببعض التأثيرات التي ورثها من عصر الولاة فإنه يرتبط بطراز إسلامي



(شكل ٧) طائران متقابلان حول زخرفة نباتية . رسم محفور وملون على
قطعة من الخشب من مصر . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ٦٢٨٠ / ٢) . حوالى
سنة ٢٥٤ — ٢٩٢ هـ (٨٦٨ — ٩٠٥ م)

دولى : هو طراز سامرا الذى انتشر من عاصمة الخلافة العباسية فى العراق إلى أقطار هذه الخلافة : ذلك أنه منذ منتصف القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ظهر أسلوب سامرا فى هذه الأقطار فى العمارة والفنون التطبيقية كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف مع بعض التعديلات المحلية . وقد كانت مصر من الأقطار التى ظهر فيها بشكل واضح أثر طراز سامرا فى العمارة والجص والخزف والخشب . وزاد هذا الأثر منذ أن قدم إلى مصر فى سنة ٢٥٤ هـ / ٨٦٨ م أحمد بن طولون الذى نشأ فى سامرا ، وحكم مصر فى أول الأمر نائباً عن بعض أمراءها الأتراك ، ثم استقل بحكمها بعد ذلك ، وأسس أسرة حكمتها إلى سنة ٣٢٩ هـ / ٩٠٥ م ^(١) .

ولقد اشتهرت سامرا بأسلوب معين من التصوير المائى على الجص (فرسكو) كشفت الحفائر بعض أمثله فى بعض عمار سامرا ، لاسيما أجنحة الحريم فى القصر المسمى بالجوسق الخاقانى (شكل ٤ و ٥) . ولقد صور الأستاذ هرتسفلد هذه الرسوم ، ونسخ كثيراً منها ثم حاول نقلها ولكنها فقدت أثناء الحرب العظمى الأولى (سنة ١٩١٤ — ١٩١٨) . وهكذا لم يبق لنا من هذه الصور غير جزء ضئيل تطرق الناف إليه ، وغير الصور والدراسة التى ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامرا ^(٢) .

(١) دكتور فريد شافى . زخارف وطرز سامرا . مجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٥١ ، ص ٢١ — ٢٣ .

Die Malereien von Samarra.

(٢)

هذا وقد وجد ضمن صور سامرا بعض أسماء عربية يرجح أنها أسماء بعض المصورين الذين اشتركوا في العمل مثل مفلح (شكل ٤) وأحمد موسى ، وذلك بالإضافة إلى كلمات أخرى عربية ويونانية . وفضلا عن ذلك فإن صور سامرا توضح نفس الأسلوب الإيراني الذي وجد شبيهه في نيسابور .

وبتضح في صور سامرا بوجه عام تمثيل مسرات البلاط من رقص وصيد بأسلوب رمزي زخرفي بعيد عن الواقع ، رغم ما فيه من بعض الظواهر الهلينية .

وليس من شك في أن صور سامرا المعبرة عن روح البلاط كان لها صداها في الدويلات الإسلامية في أقطار الخلافة العباسية التي حرص أمراؤها على تقليد أسلوب الخلافة ، ومن أهمها مصر في عهد الطولونيين .

ولقد اهتم الطولونيون بالتصوير ، وأقبلوا على استخدامه ، فبنوا القصور ، وزخرفوها بالصور تقليداً لما كانت عليه الحال في عصر الخلافة في سامرا . واقتدت المصادر التاريخية فعلا إلى اتخاذهم للصور كما فعل خسرويه في بستانه^(١) .

ومن المؤسف حقاً أنه لم يصلنا من الصور الجدارية من العصر

(١) المقرئى : الخطط جزء ١ صفحة ٤٨٨ .

الطولوني شيء يمكن أن نتبع في ضوءه انتقال هذا الأسلوب من سامرا إلى مصر في ذلك الوقت — شأنه شأن غيره من الفنون الأخرى كالعمارة والمنحوتات الجصية والمحفورات الخشبية والخزف .

والحق أن ندرة الصور الجدارية ظاهرة عامة في الفن الإسلامي سواء في مصر أو في غير مصر ؛ ولكن ليس سبب ذلك أن المسلمين لم يعرفوا هذا النوع من التصوير أو لم يقبلوا عليه ، وإنما يرجع السر في ذلك إلى أنهم استخدموه في مبان كانت — بحكم طبيعتها — معرضة للاندثار : ذلك أنه من المعروف أن التصوير قد حظ من دخول المساجد وغيرها من العماير الدينية ، وذلك لما وقر في نفوس المسلمين من وجوب إبعاده عن المعتقدات الدينية خشية الانحراف إلى الوثنية ، ولذلك انعدمت الصور من هذه الأماكن الدينية الإسلامية التي جرت العادة بالمحافظة عليها ، وإبقائها على حالها اقدسيتها ، على عكس الديانات الأخرى كالسيحية التي كان يسمح بل ويشجع اتخاذ الصور في عمايرها الدينية بحيث صارت الكنائس المسيحية مثلاً هي المستودع الأساسي لفن التصوير في العصور المختلفة . أما المسلمون فقد اقتصروا على استخدام الصور في زخرفة العماير غير الدينية ولا سيما القصور والحمامات ، وهذه تتعرض — نتيجة لظروف مختلفة — لكثير من عوامل التخريب والهدم ، كما يجري عليها عادة كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن بحيث تفقد معالمها القديمة أو تزول تماماً من الوجود ، ويحل محلها غيرها في المدن التي يقدر لها أن تظل مأهولة .



(شكل ٨) شاب جالس ويده اليمنى كأس . صورة بالفرسكو من الحمام
الفاطمي بجوار أبي السعود بالقاهرة . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ١٢٨٨٠)
حوالي القرن ٤ هـ — ٥٥٠ (١٠ — ١١)

ومن هنا كان من الطبيعي ألا يتبقى إلا القليل النادر من الصور الجدارية الإسلامية التي اقتصر على استخدامها في العمار غير الدينية . وهذا القليل النادر قد وصلنا لا بسبب الرغبة في المحافظة عليه ، بل على العكس نتيجة إهماله أو الرغبة في إخفائه : ذلك أن بعض هذه الصور كانت في مبان قدر لها أن تبقى مخفية عن الأنظار بعد أن تركها سكانها إما لتهدمها وبعدها عن العمار ، كما هي الحال بالنسبة للقصور الأموية في صحراء الشام ، وإما لاختفائها تحت الأنقاض والأتربة كما هي الحال بالنسبة لقصور سامرا ومباني مدينة القسطنطينية . ولقد أدى ذلك إلى بقاء بعض ما كان يزخرف جدران هذه المباني من صور إلى أن تم اكتشافها في العصر الحديث ومن ثم كانت هذه الصور في حالة رديئة من الحفظ .

ومن جهة أخرى قدر لبعض العمار التي بقيت بقليل أو بكثير من حالها الأضحية أن تحتفظ ببعض ما كان يزوقها من صور ، وذلك بفضل ما لجأ إليه المتزمتون الذين تأثروا بما شاع عن تحريم الإسلام للتصوير من تغطية زخارفها بطبقة من الملاط ساعدت على صيانتها من التخريب المتعمد ، ومن عوامل الفناء الطبيعية ، كما هي الحال في فسيفساء المسجد الأموي بدمشق التي ظلت مخفية تحت طبقة من الملاط غطاها بها بعض المتزمتين إلى أن اكتشفت في سنة ١٩٢٧ م .

وإذا كان العصر الطولوني لم يمدنا بآثار مؤكدة من الصور الجدارية نستطيع أن ندرس في ضوئها أسلوب التصوير الطولوني فإنه

يمكننا أن نستعيض عن ذلك بصور الفنون التطبيقية التي تنسب إلى ذلك العصر .

ولقد اكتشفت في حفائر طولونية بالفسطاط بعض قطع من الخزف . ذى البريق المعدنى يعتقد أنها صنعت في مصر نفسها . وتشتمل بعض هذه القطع الطولونية على رسوم آدمية تمثل موسيقيا يعزف على عود أو رجلا يقعد متربعاً أو غير ذلك ^(١) .

وتنقسم صور الخزف الطولونى بصفة عامة بطابع التحوير ، والبعد عن الواقع ، والأسلوب المعتمد على الخطوط المحددة مع قليل جداً من الخطوط الداخلية . أما الوجوه الأدمية فمعظمها أقرب إلى الوضعة الثلاثية الأرباع ، وتبدو فيها العينان مجرد دائرتين في وسط كل منهما نقطة ، ويفصلهما عن بعض في معظم الأحيان خطان متجاوران يمثلان الأنف ، ويمتدان من الجبهة إلى القم الذى يتمثل على هيئة خط أو نقطة أو دائرة غير كاملة . والواقع أن هذا الأسلوب في رسم الآدميين قد وجد له مثيل في بعض الصور الجدارية في سامرا ^(٢) . أما الرسوم بصفة عامة فتتصل اتصالاً وثيقاً بأسلوب سامرا .

وهذا ويمكننا أن نشاهد التصوير الطولونى في نوع آخر من الفنون التطبيقية : ونعنى بذلك فن النسيج . وعلى الرغم من أنه لم يصلنا منسوجات

(١) Aly Bahgat et Félix Massoul, *La Céramique Musulmane de l'Egypte*, Le Caire 1930, pls. II-V.

(٢) دكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتماثيل الإسلامية ،

القاهرة ١٩٥٦ شكل ٥٢٣ .

مؤرخة من العصر الطولوني فإننا نستطيع أن نرجع بعض القطع إلى هذا العصر بناء على ظهور بعض خصائص أسلوب سامرا والوحدات الساسانية ضمن رسومها إلى جانب عناصر من عصر الولاة ، وبفضل مقارنة أسلوب رسومها وزخارفها برسوم عصر الولاة السابقة عليها من جهة ، ورسوم مؤرخة من عصر المقتدر الذي يقع بعد العصر الطولوني مباشرة (٢٩٥ - ٣٢٠ هـ / ٩٠٨ - ٩٣٢ م) من جهة أخرى .

وفي عصر الطولونيين أخذت الروح الجديدة التي ظهرت في رسوم المنسوجات في عصر الولاة العباسيين تزداد وضوحا : إذ زودت بحركة وحيوية وقرب من الواقع وقوة في التعبير ولا سيما في صور الحيوان ، بالإضافة إلى كثرة استخدام وحدات من طراز سامرا . ويظهر هذا الأسلوب في قطعة من نسيج الكتان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى عصر الطولونيين (سجل رقم ١٤٧٤٦) . ويخرف هذا النسيج صورة طائر في رقبة عصابة طائرة ، وتتدلى من منقاره زهرة أو ثمرة .

ويتجلى التعبير عن حركة الحيوان وواقعيته وإتقان رسمه في صورة أرنب تعدو على قطعة من الكتان السميك في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم ١٥٦٣٠) . وقد اعتمد الفنان في هذا الرسم على اختلاف الألوان في توضيح بعض التفاصيل ، مثل تجويف الأذن وشكل البطن والمين .



(شكل ٩) شخص يعزف على عود . صورة على صحن من الخزف ذي البريق المعدني
من مصر . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، حوالي القرن ٥ هـ (١١ م)

وتتضح المبالغة في استخدام اختلاف الألوان في التظليل وتمثيل التفاصيل في رسم صورة حيوان يشبه البقرة أو الجاموسة على قطعة نسيج من الكتان السميك بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٥٦٢٨). ويبدو الحيوان هنا في حركة قريبة من الواقع رغم ما فى الرسم من تحوير.

وتجتمع بعض تقاليد عصر الولاية مع عناصر زخرفية من سامرا فى قطعة من الصوف محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٣١٤٣) عليها كتابة عربية تقرأ «ابهنسى» أى البهنسا . وبزخرف هذه القطعة منطقة مستديرة داخلها رسم طائر برقبته عصاة طائرة . ومن الملاحظ أن وضع الرسوم داخل مناطق تقليد من عصر الولاية ، فى حين أن العصاة الطائرة من خصائص رسوم سامرا .

وفى المتحف نفسه قطعة من نسيج الصوف والكتان السميك (سجل رقم ١٢١٢١) عليها بقايا دائرتين يحف بكل منهما حبيبات كروية ، وفى الداخل توجد زخرفة شجرة الحياة تتألف من طائرين متقابلين بينهما شجرة محورة . وتتصل رسوم الطيور برسوم عصر الولاية غير أنها تتميز بقوة التعبير ، أما رسوم الدوائر ذات الحبيبات الكروية فتتصل بأسلوب سامرا ، كما أن زخرفة شجرة الحياة نفسها تعتبر من التأثيرات الساسانية ، وقد ظهرت من قبل فى المنسوجات المصرية .

ويبدو أن رسوم المنسوجات قد أخذت تتطور بعد العصر الطولونى

من حيث قوة التعبير عن الحركة والقرب من الطبيعة ، كما تقدمت أيضاً في الزخرفة النباتية والهندسية وأسلوب الخط العربي . ويتضح هذا التطور في قطعة كبيرة من الكتان الرقيق نسجت زخارفها بالحرير مخفوفة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٢١٩٢) باسم الخليفة جعفر المقتدر بالله (٢٩٥ - ٣٢٠ هـ / ٩٠٨ - ٩٣٢ م) . وتحتوى هذه القطعة على شريط يشتمل على مناطق مستديرة في داخلها أزهار تتبادل مع رسوم حيوانية ، وتتضح في منطقة سليمة منها صورة طائر ينقض على حيوان يشبه الظبي أو الغزال ، ويوجد بين المناطق زخارف نباتية متماثلة . ومن الملاحظ أن موضوع الانقضاخ من الموضوعات الأساسية المألوفة الاستعمال .

وفي متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من الكتان الرقيق (سجل رقم ١٠٨٣٧) باسم الخليفة المطيع لله العباسى (٣٣٤ - ٣٦٣ هـ / ٩٤٦ - ٩٧٤ م) ، وقد نسجت زخارفها بالحرير . وتشتمل القطعة على سطرين معكوسين من الكتابة العربية المزهرة يحصران بينهما صفاً من حيوانات متشابهة مرسومة بطريقة زخرفية محورة تذكرنا بأسلوب عصر الولاة مما يدل على أن تقاليد هذا العصر قد عاشت طوال العصر الطولونى وما بعده .

ولقد عاشت هذه التقاليد أيضاً في نوع آخر من الصور التطبيقية الطولونية . رغم تأثيرها الكبير بأسلوب ساعرا : ونعنى بذلك الصو

المحفورة على الأخشاب التي وضحت بالألوان بعض تفاصيلها فقط .
ومن أمثلة ذلك قطعتان من الخشب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة
(سجل رقم ٦٢٨٠/٢ و ١٨٧٣) بكل منها صورة طائرین متقابلین بينهما
زخرفة نباتية (شكل ٧) . غير أن أسلوب الصناعة المتميز بالحفر العميق
المنحرف الجوانب أسلوب طولونى صريح متأثر بطراز سامرا^(١) .

والحق أن التصوير الطولونى وصل مستوى من الجمال الفنى كان
جديراً بأن يورثه فخوراً إلى الدولة الفاطمية .

(١) دكتور فريد شافعى : مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى
والفاطمى فى مصر . مجلة كلية الآداب ، مايو ١٩٥٤ صفحة ٦٥ .



(شكل ١٠) حيوان ينقض على آخر ، صورة على قدر من الخزف ذي البريق المعدني من مصر . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، حوالى القرن ١١ هـ (١١م) .

الفصل الثالث

نضج الشخصية الفنية في العصر الفاطمي

في سنة ٣٥٦ هـ / ٩٦٩ م فتح جوهر مصر ، ووضع أساس القاهرة ، وأرسل إلى سيده الخليفة المعز لدين الله الفاطمي يرغبه في القدوم إليها . وبمجيء المعز صارت مصر مركز الخلافة الفاطمية التي استمرت إلى سنة ٥٦٧ هـ / ١١٧١ م . وبذلك ارتقت أهمية مصر من مجرد ولاية تابعة لخلافة خارجية — ولو أن هذه التبعية كانت لا تعدو الاسم في بعض الأحيان — إلى خلافة بسطت سلطانها السياسي في بعض عصورها على شمال إفريقيا والشام وبلاد العرب واليمن وبعض جزر البحر الأبيض المتوسط ، وخطب باسمها — ولو لأشهر فقط — في العراق بل في بغداد نفسها ، فضلا عن انتشار دعوتها الروحية إلى أقاليم تخضع سياسياً للخلافة العباسية مثل إيران . ويعتبر بعض الكتاب الحكم الفاطمي لمصر إيذاناً بازدياد النفوذ الفارسي العربي إلى أوسع حدوده . وقد قدر لمصر في عصر الفاطميين أن تلعب دوراً أساسياً في ارتقاء الحضارة والثقافة ليس في المجال الإسلامي العربي فقط ولكن أيضاً في المجال الإنساني بعامه .

وقد غنى الفاطميون بمظاهر التحضر المختلفة ، فلا عجب أن اهتموا بالتصوير كمظهر من مظاهر الحضارة مما أدى إلى ازدهاره وانتشاره وتقدمه في عصرهم .

ويستشف من المصادر الأدبية والتاريخية أن الفاطميين قد زخرفوا
عمائرهم بالصور . جاء مثلاً أن الأمر بأحكام الله (٤٩٥ — ٥٢٤ هـ /
١١٠٩ — ١١٢٠ م) شيد ببركة الحبش منظره من خشب ، وأمر أن
يصور فيها بالألوان عدد من شعرائه وبلادهم ، وأن يكتب فوق صورة
كل منهم أبياتاً من الشعر من نظم الشاعر نفسه في مدح الخليفة ووصف
المنظرة^(١) .

ووصلنا أن مصوراً من العصر الفاطمي يسمى الكتامي صور في دار
البيان بالقراة صورة سيدنا يوسف في الجب ، وقد مثل يوسف فيها
عاريًا ، ولون الجب باللون الأسود بحيث كان يخيل للناظر أن جسم
يوسف باب مفتوح فيه^(٢) .

وجاء في قصيدة لعبد الوهاب بن أبي بشار يصف داراً بناها الصالح طلائع وبشير
إلى الصور التي تزخرفها :

لم يبق نوع صامت أو ناطق	إلا غدا فيها الجميع مصورا
فيها حدائق لم تجدها ديمة	كلا ولا نبتت على وجه الثرى
لم يبد فيها الروض إلا مزهراً	والنخل والرومان إلا مشمرا
والطير مذوقت على أغصانها	وثمارها لم تستطع أن تنقرا
وبها من الحيوان كل مشبه	لبس الحرير العبقري مصورا

(١) المقرئ : الخطط جزء ١ صفحة ٤٨٦ — ٤٨٧ .

(٢) المرجع نفسه جزء ٢ صفحة ٣١٨ .

لا تعدم الأبصار بين مروجها ليثاً ولا ظبياً بوجرة أعفرا
أنست نوافر وحشها لسباعها فظباؤها لا تتقى أسد الثرى
وكان صواتك الخيفة أمنت أسرابها ألا تخاف فتذعرا
وبها زرافات كأن رقابها في الطول ألوية تؤم العسكرا^(١)

ويبدو أن سوق المصورين كانت رائجة في هذا العصر مما أدى إلى كثرتهم . وقد أشار المقرئ في أثناء كلامه عن بعض المصورين الفاطميين إلى كتاب في طبقات المصورين اسمه « ضوء النبراس وأنس الجلاس » في أخبار المزوقين من الناس . كما أورد المؤلف نفسه أسماء بعض المصورين الذين اشتهروا في العصر الفاطمي مثل القصير وبنى المعلم والنازوك والكتامى وهم من المصريين . كما أشار إلى مصورين غير مصريين اشتغلوا في مصر مثل ابن عزيز .

وقد أقبل أعيان الدولة الفاطمية على استخدام المصورين حتى أن بعضهم كان يشتط في الأجر ، ويبالغ في تقدير إنتاجه مبالغة كبيرة . جاء أن الوزير أبا محمد الحسن اليازورى الذى كان من هواة التصوير اضطر أن يستدعى من العراق ابن عزيز المصور المشهور بمد أن قامى الأمرين من مبالغة القصير المصور المصرى في الأجر .

ويبدو أن المصور العربى كان قد توصل في هذا العصر إلى فهم أسرار الألوان ، وبرع في استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق ؛

(١) دكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، القاهرة ١٩٣٧ صفحة ٧٦ — ٧٧ .



(شكل ١١) المسيح يشير بأصابعه إشارة الثالوث ، صورة على قطعة من الخزف ذي البريق المعتمدى من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم (١ / ٥٣٩٧ هـ) . حوالى النصف الأول من القرن ٦ هـ (١٢ م) .

ويستشف ذلك من منافسة تمت بين مصورين من العصر الفاطمي هما :
ابن عزيز والقصير اللذين سبقت الإشارة إليهما : إذ استطاع أحدهما أن
يعبر عن العمق بأن صور راقصة كأنها خارجة من حائط حنية : وذلك
بأن رسمها بثياب بيضاء على أرضية باللون الأسود ، أما الآخر فقد صورها
كأنها داخلية في الحنية : وذلك بأن رسمها بثياب حمراء على أرضية
باللون الأصفر .

وقد وصلتنا قصة أخرى تدل على أن المصورين الفاطميين كانوا
قد بلغوا مستوى رفيعاً في فن التصوير ، واستطاعوا أن يوهموا المشاهدين
ببراعتهم بأشياء غير موجودة . ذكر المقرئ أن ابن الملم وهم من
المصورين المصريين صنعوا أمام الباب السابع في جامع القرافة الذي بنه
السيدة تغريد زوجة الخليفة المعز قنطرة قوس منقوش في باطن عقدها
رسم سبيل أو شاذوران مدرج عليه نقوش ورسوم سوداء وبيضاء وحمراء
وخضراء وزرقاء وصفراء ، إذا تطلع إليها من وقف في سهم قوسها رافعاً
رأسه إليها ظن أن المدرج المزوق كأنه خشب كالمقرنص ، وإذا أتى
إلى أحد قطري القوس عند تمام نصف الدائرة ، ووقف عند أول القوس
منها ورفع رأسه رأى أن النقوش مسطحة لا تتواءم فيها ، وإنما إتقانها
وإبداعها هما اللذان يسببان هذا الوهم . وقد أضاف المقرئ إلى ذلك
أن مثل هذا العمل كان يعتبر من آيات الفن عند النقاشين حينئذ ، وكان
سائر النقاشين يأتون إليها ويحاولون عبثاً أن يصنعوا مثلاً^(١) .

(١) المقرئ : الخطط جزء ٢ صفحة ٣١٨ عن كنوز الفاطميين ص ٩٣ .

وبالإضافة إلى النقش ازدهر التزويق بالفسيفساء في هذا العصر .
وقد اشتهر في مصر صناع فسيفساء كانوا يسهمون في صناعتها خارج
مصر . ذكر المقدسي أنه شاهد على فسيفساء الكعبة الشريفة توقيع صناع
مصريين^(١) ، كما أن الهروي الذي حج إلى الكعبة الشريفة حفظ لنا
نص كتابة بالفسيفساء به توقيع صانع مصري^(٢) . وجاء أن راهباً من
مون كاسان Mont Cassin « استدعى من القسطنطينية والإسكندرية صناعات
من البيزنطيين والمسلمين لعمل الفسيفساء التي كانوا في صناعتها أمهر من
الإيطاليين »^(٣) . ومن المعروف أن فسيفساء قبة الصخرة جددت
في عصر الخليفة الظاهر سنة ٤١٨ هـ / ١٠٢٧ م^(٤) ، كما صنعت فسيفساء
قبة الجامع الأقصى في بيت المقدس في عصر الخليفة نفسه^(٥) ، وقد جاء
في كتابة بها مؤرخة آخر ذي القعدة سنة ٤٢٦ هـ توقيع أحد المزوقين
المصريين في العصر الفاطمي « صنعة عبد الله بن الحسن المصري المزوق »^(٦) .

ولقد كانت كثير من الفسيفساء تؤلف صوراً مختلفة كما يستدل
من أمثلة كثيرة ورد ذكرها في المؤلفات والأشعار ولا سيما أشعار
عمارة اليمنى^(٧) .

(١) المقدس : أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم صفحة ٧٣ .

(٢) Wiet, *Précis*, II, 214.

(٣) Heyd, *Histoire du Commerce du Levant*, I, 102.

(٤) Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, 223-226.

(٥) Hauteceur et Wiet, *Mosquées*, I, 291-2.

(٦) *Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe*, VII, (٦)
pp. 6-7, nos. 2409-2410.

(٧) كنوز الفاطميين صفحة ١٩٤ .

هذا وقد جاء في وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولى
الملك عمورى فى سنة ٥٦٢ هـ / ١١٦٧ م للخليفة العاضد الفاطمى أنهما
شاهدا بعض زخاف من الفسيفساء فى قصر الخليفة أثناء دخولهما إليه^(١).

أما من حيث تزويق المخطوطات والتصوير على الورق فلم يصلنا
إنتاج من هذا النوع ثابت النسبة إلى العصر الفاطمى ، غير أنه قد وصلنا
تصاویر ورسوم على أوراق تالفة بعضها فى مجموعة الأرشيدوق رينر فى فيينا ،
وبعضها فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف والمجموعات
الفنية يمكن نسبتها — على أساس المقارنة — إلى ذلك العصر الذى
ازدهر فيه التصوير بأنواعه المختلفة .

وربما كان أهم هذه التصاویر رسماً على ورقة فى مجموعة الأرشيدوق
رينر (رقم ٩٥٤) على ظهرها توقيع المصور « أبو تميم حيدرا » وفى أسفل
الرسم عبارة بالخط النسخ من أسلوب القرن ٤ هـ / ١٠ م . ويمثل الرسم
فارساً منطلقاً بفرسه بسرعة ، وعلى رأسه غطاء رأس مخروطى الشكل
ويعمسك بيده اليمنى رمحاً وباليمنى درعاً . وعلى الرغم من الخطأ الواضح
فى رسم فخذ الحصان واتصاله بالجسم وتفاصيل أخرى فإنه يتميز ببراعة
التعبير عن الحركة السريعة ، وعن إحساس التصميم والعزيمة فى وجه
الفارس .

(١) المرجع نفسه صفحة ٧٢ و ١٩٤ .



(شكل ١٢) راقصة ، صورة بالفرسكو من سقف السكابلا باللاتينا في بليزمو ،
القرن ٦ هـ (١٢ م) .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تمدنا بتوقيع مصور مصرى من القرون الإسلامية الأولى على إنتاج من عمله .

وبالإضافة إلى أسلوب الخط والرسم فإن الاسم نفسه يحمل في ذاته ملامح فاطمية . ذلك أن الاسمين « تميم » و « حيدرة » من الأسماء التي شاعت في العصر الفاطمى : فلدينا مثلاً « أبو تميم » كنية الممزر لدين الله أول الخلفاء الفاطميين في مصر ، وكذلك « حيدرة » اسم أخ للممزر توفى في مصر سنة ٤٣٨٢ / ٩٩٢ م ، كما سمي به غيره كثيرون من الأسرة الفاطمية وأعوانها . وبالإضافة إلى ذلك فإن « حيدرة » هو أحد أسماء علي بن أبي طالب جد الفاطميين ورأس المذهب الشيعى^(١) .

ومن التصاوير التي يمكن نسبتها إلى بداية العصر الفاطمى تصويرة على ورقة بيضاء في مجموعة الأرشيدوق رينر (رقم ١٣٦٨٢) . ومن الواضح أن هذه الورقة قد انتزعت من مخطوطة مزوقة بالتصاوير يعتقد - على أساس الخط - أنها ترجع إلى القرن ٤ هـ / ١٠ م . وتتألف الصورة من رسم كلب أمامه إناء يشبه القلة . ويبدو أن المصور أراد أن يعبر عن ضيق الكلب لعجزه عن الوصول لما في داخل الإناء لطول رقبة الإناء وضيقها . وتذكرنا هذه الروح التهامية بصورة جدارية من باويط ترجع إلى القرن ٥ أو ٦ م سبقت الإشارة إليها (المتحف القبطى سجل رقم ٨٤٤١) وهي تمثل جماعة الفيران يتقدمون إلى القط .

(١) Gaston Wiet, CIA, Egypte, II, Le Caire 1930, p. 131.

وقد عثر بالأشمونين في مصر على قطعة أخرى من الورق حفظت في مجموعة الأرشيدوق رينر في فيينا (سجل رقم ٢٥٧٥١) . وتؤلف هذه الورقة جزءاً من الورقة الأولى في مخطوطة مزوقة بالتصاوير . وكانت الورقة تشتمل على صورة لم يبق منها غير رسم طائرین متقابلین ، ورجلين يرتديان ثياباً فاخرة ، أحدهما يجلس على مقعد منخفض ، وفي يده اليمنى كأس .

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ورقة عليها تصويرة ترجع نسبتها أيضاً إلى العصر الفاطمي (سجل رقم ١٣٧٠٣) . وتشتمل التصويرة على رسم رجلين بينهما زخرفة نباتية فاطمية الطراز ذات زهور وأوراق وأغصان زخرفية فضلاً عن رسم أربعة طيور جميلة . ويمسك الرجل الأيمن برمح ، وعلى رأسه عمامة في طرفها شريط عليه كلمة « بركة » وله ذؤابتان من الشعر وشارب يتدلى شطراه . أما الرجل الأيسر فيتمنطق في وسطه بسيف عليه عبارة « عز وإقبال » وفي يده رمح ويلبس غطاء رأس غريب الشكل ، وتتدلى من خصره أشرطة من الجلد أو النسيج تنتهي بحلي هلالية الشكل . وكلا الرجلين تحيط برأسه هالة ، ويلتف حول عضديه عصابتان يقرأ فيهما كلمتا « الله » و « بركة » ، وفوق الرجلين شريط من كتابة كوفية مزهرة نصها : « عز وإقبال للقائد أبي منصور » . ويحيط بالتصويرة إطار من زخرفة مجدولة . ومن المرجح أن الصورة تمثل أميراً ومعه أحد قواده ، وأسلوبها فاطمي واضح وذلك في

طريقة رسم زخارف الثياب ، ورسم الوجوه والطيور المتدابرة ، فضلا عن أسلوب خط الكتابة وألفاظها .

وبالمتحف نفسه ورقة أخرى عليها رسوم آدمية تطرق التالف إليها (سجل رقم ٨٠٦٦) ، ويظهر فيها بقايا رسوم آدمية تحت عقود ، ومن المعتقد أنها ترجع إلى القرن ٤ — ٥٥ / ١٠ — ١١ م .

وفي مجموعة شريف صبرى ورقة يملؤها رسم آدمى محور ، ويحف بالرسم شريط به زخارف نباتية وزخارف هندسية ورسوم طيور وحيوان^(١) ، وقد تطرق التالف إلى الرسم بحيث ضاع كثير من زخارفه في الإطار وبعض أجزاء الرسم الآدمي ، غير أنه من الواضح أن أسلوب التصوير فاطمي متطور بحيث ترجع نسبته إلى القرن ٥ — ٥٦ / ١١ — ١٢ م .

وفي المجموعة نفسها جزء من ورقة تالفة عليه قسم من صورة يمثل رجلا ذا لحية قريب الشبه من الصور الفاطمية ، وإلى اليمين عبارة تقرأ : « رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم »^(٢) . ومن المحتمل نسبة التصوير إلى العصر نفسه .

وبالإضافة إلى الإنتاج من التصوير على الورق الذي يمكن نسبته إلى العصر الفاطمي وصلنا بعض صور جدارية مرسومة بالألوان المائية

(١) Wiet, *Une Peinture de XIIe Siècle*, Bull. Institut d'Egypte, t. XXV, pp. 109-118.

(٢) دكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون شكل ٨٥٥ .



(شكل ١٣) المسيح وخلفه العذراء تسنده ، صورة على قطعة من الخزف متعدد الألوان من مصر ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، حوالى النصف الأول من القرن ٧ هـ (١٣ م) .

على الجص (فرسكو) ترجع إلى هذا العصر . وقد كشف عن هذه الصور في سنة ١٩٣٢ م بفضل حفائر أجريت بجوار أبي السعود جنوبى القاهرة : إذ كشف عن أنقاض حمام فاطمى تشتمل بعض حنايا جدرانها على صور قد تطرق التلف إليها ، ويرجعها علماء الآثار والفنون الإسلامية إلى القرن ٤ - ٥٥ / ١٠ - ١١ م . وقد رسمت هذه الصور باللون الأحمر والأسود .

وأهم هذه الصور وأكملها وأحسنها حفظاً صورة تم نقلها إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٢٨٨٠) تمثل شاباً يجلس متربعاً ، ويمسك بيده اليمنى كأساً ، ويرتدى جلباباً تزيينه حلقات من زخرفة نباتية حمراء اللون ، وحول كل من عضديه شريط ، وعلى رأسه عمامة ذات طيات ، وحول الرأس هالة كاملة الاستدارة ، ويضع حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه من تحت الإبطين وينثنيان إلى أسفل مع تعلقهما فى الهواء . ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر إحداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام . وجسم الشاب فى وضعة أمامية ولكن وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع . ويحف بالحنية كلها شريط من الكور على هيئة عقد (شكل ٨) .

وإلى جانب هذه الصورة أمكن استخلاص بعض صور محطمة من المبنى المتهدم : منها جزء من صورة يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار وآخر يمثل سيادة تقضى عصا به رأسها إلى اليمين ، وصورة فى حنية صغيرة

تمثل طائرین متقابلین يكاد منقاراهما أن يتماسا ، وبينهما زخرفة تتألف من أوراق نباتية ، ويحف بالحنية أيضاً شريط من الأشكال الكروية .

ومن الواضح أن هذه الصور الجدارية الفاطمية يتردد فيها صدى أسلوب سامرا حتى أنه ليصعب تعيين اختلاف جوهري بينهما . فمن جهة تشابه الأشكال والزخارف : إذ يلاحظ مثلا أن الثوب الذي يحليه زخرفة من وحدة متكررة ، والهالة الكاملة الاستدارة ، وأشكال الرؤوس ورسوم الطير ، والزخارف النباتية ، والإطار الذي يشتمل على أشكال كروية : كلها لها ما يماثلها في صور سامرا ، كما أن الوشاح حول ظهر الشاب الجالس في الصورة الفاطمية يشبه في طريقة وضعه الوشاحين حول ظهر الراقصتين في صور سامرا^(١) ، وإن كان الوشاح الفاطمي قد رسم بأسلوب أقل واقعية : إذ أنه شبه معلق في الهواء ، في حين أن وشاحي الراقصتين في سامرا يتدليان إلى أسفل بشكل طبيعي .

أما من حيث الأسلوب فيتضح في الصور الجدارية الفاطمية خصائص قريبة من خصائص أسلوب سامرا : إذ أنه أسلوب مسطح يعتمد على الخطوط ، وبعيد عن الواقعية ، وذو طابع زخرفي .

ويمكن تحليل التشابه بين الأسلوب الفاطمي وأسلوب سامرا بأن الفاطميين قد ورثوا أسلوبهم في التصوير عن الطولونيين ومن جاء بعدهم

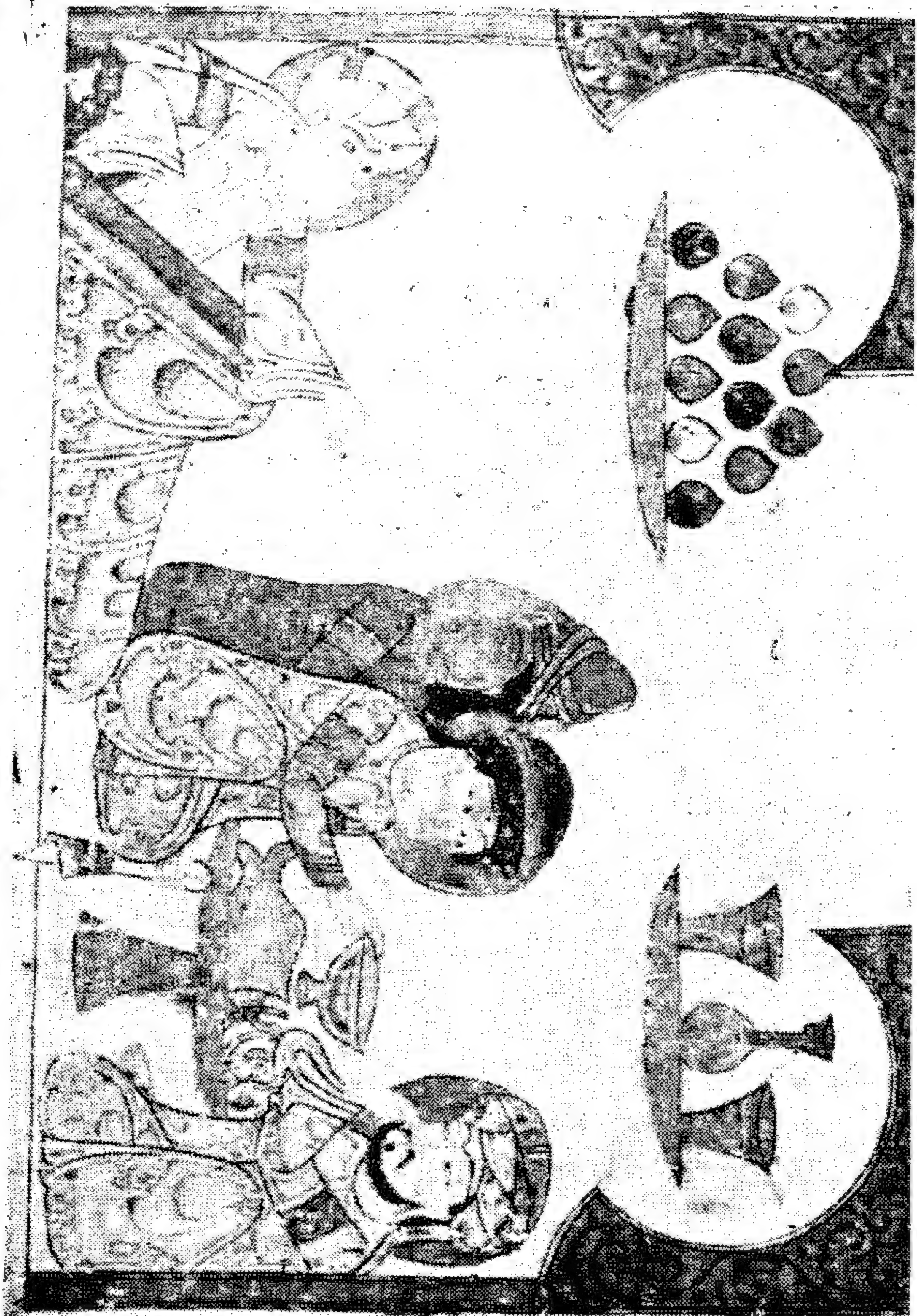
(١) المرجع نفسه شكل ٨١٢ .

وهؤلاء بدورهم كانوا قد نقلوا أسلوبهم من سامرا ضمن ما نقنوه من الأساليب الفنية الأخرى من هذا الفن الذي ساد أقطار الخلافة العباسية . كما يلاحظ في الوقت نفسه أنه وجدت صلات فنية بين مصر والعراق كما يتضح مما سبقت الإشارة إليه من أمر استدعاء اليازوري للمصور ابن عزيز من العراق لينجز له بعض الصور في مصر . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ أن كلا من العباسيين والفاطميين قد اعتمدوا على الفرس ، ومن ثم ظهر في قنهم طابع فارسي مشترك . ومن المعروف أن الدولة الفاطمية استخدمت عدداً من الفرس سواء في نشر المذهب الفاطمي أو في القيام بأعباء الحكم والإدارة ، كما اعتبر الفاطميون بلاد الفرس من المناطق المتصلة بنفوذهم المذهبي ، وأحيوا في دولتهم كثيراً من المراسم الفارسية القديمة .

وإذا كان ما لدينا من صور جدارية من عصر الفاطميين قليلاً فقد قدمت لنا الفنون التطبيقية الفاطمية ثروة من الصور تتيح لنا فرصة طيبة لكي ندرس باستفاضة في ضوءها التصوير الفاطمي وخصائصه .

وربما كان أقرب الفنون التطبيقية إلى التصوير هو فن الخزف الذي بلغ في عصر الفاطميين مستوى عالياً من جودة الصناعة والأسلوب الفني^(١) .

(١) انظر دكتور زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين صفحة ١٤٩ ؛ تحف جديدة من الخزف الفاطمي ، مجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٥١ ؛ جمال محمد محرز : الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني ، مجلة كلية الآداب يوله ١٩٤٤ .
Aly Bahgat et Feliy Massoul, op. cit., pls VIII-XXXIII.



(شكل ١٤) و اية . تصوير من مخطوط من كتاب دعوة الأطباء لابن بطالان بغدادى فى مكتبة
الامبروزيانا فى ميلان (A. 125 Inf. رقم) مصر فى سنة ٦٧٢ هـ (١٢٧٣ م)

وقد شاع في هذا العصر صناعة الخزف ذي البريق المعدني ، ويتميز هذا النوع من الخزف بأنه يدهن بدهان أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الأخضرار ، ويعمل هذا الدهان رسوم ذات بريق معدني في الأغلب ذهبي اللون ، وأحياناً أحمر أو أسمر . وتتألف هذه الرسوم من زخارف نباتية وهندسية وكتابات عربية ، بالإضافة إلى صور الكائنات الحية التي كثر تمثيلها في هذا العصر على ذلك النوع من الخزف (شكل ٩ و ١٠ و ١١) .

وتحتفظ المتاحف والمجموعات الفنية المختلفة بأمثلة رائعة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني يحمل بعضها أسماء الدهانين أو الخزافين الذين قاموا بصناعتها . وينفرد متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بامتلاكه للتحفة الوحيدة المؤرخة من الخزف الفاطمي ، ونعني بذلك طبق غبن^(١) (سجل رقم ١٢٩٩٧ و ١٤٣٨٩) الذي أمكن اتخاذه — بفضل تاريخه المحدد — نقطة ارتكاز في دراسة الخزف الفاطمي وتاريخه^(٢) .

ومن الخزافين الفاطميين الذين اشتهروا بالرسوم الآدمية « سعد » وهو صاحب مدرسة فنية مهمة امتد إنتاجها من أواخر القرن ٥ هـ / ١١ م إلى أواخر القرن ٦ هـ / ١٢ م كما قلنا عليه كثيرون .

وتتألف صور الكائنات الحية على الخزف الفاطمي من ذكور وإناث

(١) حسن الباشا : طبق من الخزف باسم غبن ، مجلة كلية الآداب مايو ١٩٥٦ صفحة ٧١ .

(٢) عبد الرؤوف على يوسف : طبق غبن والخزف الفاطمي المبكر ، مجلة كلية الآداب مايو ١٩٥٦ ، خزافون من العصر الفاطمي ، مجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٥٦ .

وأشخاص يصعب أحياناً تحديد جنسهم ، ومن صور حيوانات وطيور وأسماك بالإضافة إلى صور كائنات خرافية : مثل الطيور ذات الرؤوس الآدمية ومثل الحيوانات المجنحة . ومن الملاحظ أن هذه الرسوم لها ما يماثلها في الصور الجدارية الفاطمية ، وفي الصور المحفورة على الأخشاب^(١) .

ومما يلفت النظر في صور الخزف الفاطمي أنها تمثل نوعين من المناظر يعتبر كل منهما صدى لطبقة من طبقات الشعب : ذلك أن أحدهما يمثل حياة البلاط والحاشية والأثرياء ومسراتهم من رقص وعزف وشرب وصيد ، والثاني يمثل حياة العامة وملاهيها وكدها من مصارعة ومبارزة بالمصي ومهارشة للديكة ، فضلاً عن مناظر الخمالين وغيرهم .

ومن الملاحظ أن الرسوم التي تصور مناظر البلاط ظلت محتفظة بطابع سامراً حيث الأسلوب الزخرفي وطريقة معالجة الصور الآدمية ، بالإضافة إلى التشابه في الموضوع وفي الروح العامة ، وإن كانت الصور الفاطمية قد أصبحت أكثر حركة وحيوية .

أما الصور التي تمثل الحياة الشعبية فقد اختلف أسلوبها بشكل واضح عن أسلوب سامراً : إذ أفضت المناظر بحموية وروح واقعية وتعبير صادق ، كما بلغت الرسوم الآدمية بصفة عامة درجة عالية من دقة التعبير ، واحترام الطبيعة والواقع ، وتصوير المشاعر المختلفة ، والإدراك لتفاصيل أجسام الكائنات الحية وحركتها .

ومن الصور الجميلة التي تمثل منظرًا شعبيًا رسم على طبق في مجموعة

(١) دكتور فريد شافى : مميزات الأخشاب المزخرفة صفحة ٥٧ وما بعدها .
Pauty, Bois Sculptés jusqu'à l'Epoque Ayyoubide.
Le Caire, 1934.

شريف صبرى يمثل مهارشة^(١) الديكة . ويعد هذا الرسم من حيث القيمة الفنية تحفة رائعة وذلك لما فيه من تعبير صادق عن الأحاسيس ، وتمثيل متقن للحركة ، وملاحظة قوية للطبيعة والواقع . ورغم ما لجأ إليه الفنان من ملء الفراغ برسم أفرع نباتية محورة ، فإن الإنسان ليؤخذ بجوان الرسم وحسن التصميم . ولقد عمد الفنان إلى المقابلة لتوضيح موضوعه : إذ رسم شيخاً مندفعاً غير هياب يبدو على وجهه تعبير تحد صريح ، وقد قدم ديكه بيديه بجرأة بالغة ، في حين جلس قبالة شاب حريص حذر ، ضم إليه ديكه منتظراً لحظة البداية .

ويشتمل بعض الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني على مناظر مسيحية . وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة جزء من صحن عليه صورة يعتقد أنها تمثل المسيح يشير بأصابعه إشارة التثليث (سجل رقم ٥٣٩٧/١) (شكل ١١) . وأسلوب التصوير ذو صلة وثيقة بأسلوب سامرا ، ولا سيما من حيث معالجة ملامح الوجه ، وبخاصة الأنف ، كما يتضح فيه أيضاً بعض الملامح البيزنطية مثل العيون الواسعة الفائرة إلى الأمام . وبالإضافة إلى ذلك تذكرنا هذه الصور بصورة مرسومة داخل حرف بي القبطي على رق من العصر نفسه تقريباً (المتحف القبطي سجل رقم ٣٨٥٤) . وفي مجموعة كيلكيان صحن آخر عليه صورة قسيس يمسك بمخرة على هيئة

(١) عبد الرؤوف على يوسف : الرسوم الآدمية على الخزف المصري في العصر الإسلامي ، مجلة المجلة ، العدد ٢١ سبتمبر ١٩٥٨ صفحة ٨١ شكل ١٢ .



(شكل ١٥) أمير في مجلس شراب وطرب وتسليه ، تصويرة الصدر من المخطوط
من كتاب مقامات الحريري في المكتبة الأهلية في قينا (رقم 9 A.F.) ،
مصر في سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م)

مشكاة^(١) ، وهي قريبة الشبه من صورة المسيح التي سبقت الإشارة إليها
ومن صور القسس في سامرا .

وبالإضافة إلى الصور الموجودة على الخزف ذي البريق المعدني ظهر
في أواخر العصر الفاطمي نوع آخر من الخزف وجدت عليه صور كائنات
حية. وتحفر الرسوم على هذا النوع من الخزف تحت طلاء زجاجي ملون.
وتشبه موضوعات الصور هنا موضوعات الخزف ذي البريق المعدني، ولكن
أسلوبها الضعيف يدل على إضمحلال صناعة الخزف بصفة عامة في أواخر
العصر الفاطمي . ومن الملاحظ أن مدرسة سعد في أواخر أيامها قد أسهمت
في إنتاج هذا النوع من الخزف .

هذا ويمكن اعتبار الرسوم التي وجدت على بعض أنواع الزجاج
الفاطمي ذي البريق المعدني من قبيل الرسوم التي تزخرف الخزف ذا البريق
المعدني .

وبالإضافة إلى الخزف والزجاج زخرفت المنسوجات الفاطمية بالصور .
وقد ارتقت صناعة النسيج وزخرفته في هذا العصر على أساس التقاليد
المصرية الإسلامية السابقة وما قبلها . وقد أشار المؤرخون إلى المنسوجات
الفاطمية بأنواعها المختلفة وإلى مستواها الرفيع^(٢) وإلى ما كان يزخرفها

(١) الدكتور محمد مصطفى : مناظر دينية على التعف الإسلامية ، المجلة ، العدد
٤٨ ديسمبر ١٩٦٠ صفحة ٤٠ ، شكل ١ ؛ عبد الرؤوف على يوسف : الرسوم
الآدمية على الخزف المصري صفحة ٨٣ شكل ١٤ و ١٥ .

(٢) عبد العزيز . رزوق : الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية صفحة

من صور آدمية وحيوانية. نقل المقرئ عن كتاب « الذخائر والتحف » وصف الخيم الفاطمية التي كانت تصنع من أجود أنواع النسيج ، وتزخرف بصور الفيلة أو السباع أو الفيلة أو السباع أو الخيل أو الطاووس أو الطير أو غير ذلك ، والتي كانت تسمى بحسب صورها كالمفيل والمسبع والخيل والماطوس والمطير . وذكر بعض الكتاب الخيمة التي صنعت لليازوري وكانت زخرفتها تمثل صور جميع الحيوانات المعروفة . وجاء في وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولى الملك عمورى فى سنة ٥٦١هـ / ١١٦٧م للخليفة العاضد الفاطمى أنهما شاهدا فى قاعة العرش الفاطمى ستارة كبيرة من خيوط الذهب والحرير المختلف الألوان وعليها رسوم الحيوان والطيور وبعض صور آدمية ، وكانت تلمع بما عليها من الياقوت والزمرد والأحجار النفيسة (١) .

ولقد وصلنا - لحسن الحظ - مجموعة من المنسوجات الفاطمية « المزخرفة » بالصور استطاع الباحثون أن يتتبعوا فى ضوئها تطور أسلوب الزخرفة والتصوير على النسيج فى العصر الفاطمى .

وفى بداية العصر الفاطمى وضح فى المنسوجات الفاطمية أثر الزخرفة الحيوانية التى عرفت فى العصر الطولونى وعصر الولاة : إذ كانت رسوم الحيوان والطيور تصور داخل مناطق تؤلف أشرطة أو داخل أشرطة

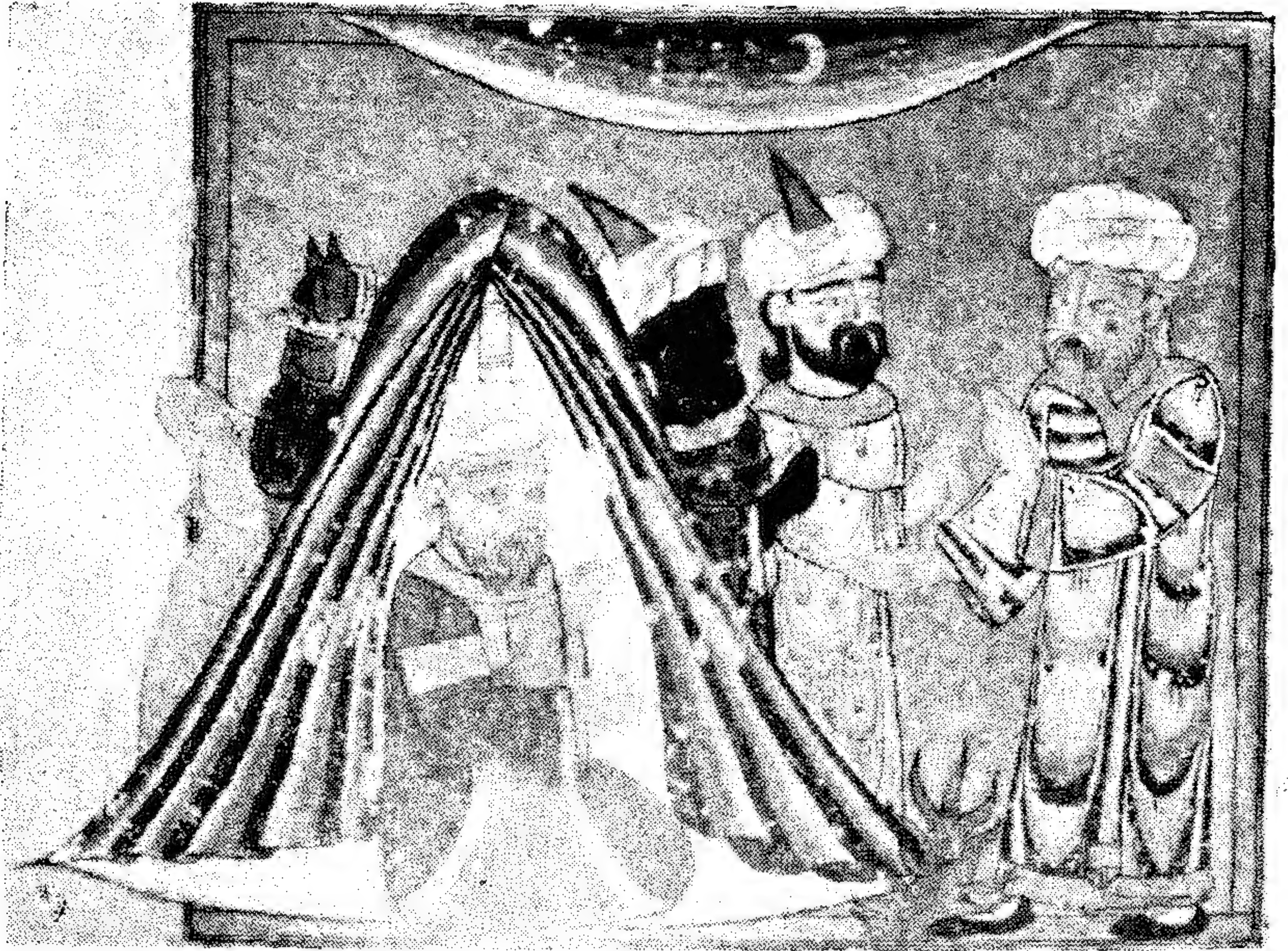
(١) كنوز الفاطميين صبعة ٦٢ و ٧٥ و ٩٣ .

توازي أشرطة من الكتابة . وقد يصور داخل المنطقة حيوان أو طائر ، أو حيوانان أو طائران في تقابل أو تدابر . وكانت الأشرطة في أول الأمر قليلة وضيقة ، ولكنها منذ القرن ١٠/٨٤م أخذت في الاتساع ، وأخذ عددها في الازدياد . وكانت رسوم الحيوان في بداية العصر الفاطمي قليلة وممثلة بأسلوب محور هندسي .

ثم حدث في القرن ١١/٨٥م الذي يعتبر بحق العصر الذهبي للنسيج الفاطمي أن عظم الشغف بالمنسوجات ، وصارت تزخرف بأشرطة ومناطق متداخلة قد يكثر عددها ، وقد يوجد فيها رسوم حيوان وطيور . وفي متحف بنا كي بأثينا قطعة من نسيج هذا العصر تعتبر فريدة في نوعها : إذ تتألف زخارفها من رسوم آدمية .

ومن قطع النسيج الفاطمية التي تشتمل على رسوم جميلة قطعة من شاش أبيض باسم الحاكم بأمر الله وولي عهده محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم ٨٢٦٤) . وقد نسجت زخارف هذه القطعة بالحرير الأحمر والأزرق ، وهي تؤلف شريطين من الكتابة متعاكسين ويحصران بينهما شريطاً يشتمل على وحدة زخرفية متكررة تتألف من طائرين متقابلين بينهما شجرة . وعلى الرغم من تحوير الشجرة فإن الطائرین مرسومان بأسلوب معبر قريب من الطبيعة .

ومما يلفت النظر في زخارف هذه القطعة تلك الوحدة الزخرفية المتطورة عن شجرة الحياة . ومن الملاحظ أن هذه الوحدة التي ظهرت في



(شكل ١٦) الحارث يتحدث إلى أبي زيد في خيمته ، تصوير من المخطوط
السابق توضح المقامة ١٩

العراق القديم ، وتطورت في إيران قد وجدت في مصر قبل العصر الفاطمي ، ثم كثرت في عصر الفاطميين . ومما هو جدير بالذكر أن هذه الوحدة الزخرفية صارت أهم الوحدات الزخرفية في صقلية في العصر النورماندي ، ولا سيما على المنسوجات الحريرية . وليس من شك في أن عصر الفاطمية كانت من أهم مصادر هذه الزخرفة في صقلية ، وذلك ضمن ما انتقل منها إلى هذه الجزيرة من تأثيرات فنية مختلفة^(١) ، بحكم ما وجد بينهما من صلات سياسية وثقافية ، نتيجة خضوع صقلية للفاطميين قبل استيلاء النورماندين عليها في سنة ٥٤٦٤/١٠٧١ م .

ومن المعتقد أنه في أثناء خضوع صقلية للفاطميين انتقل إليها أسلوب التصوير الفاطمي الذي قدر له أن يبقى إلى ما بعد انحسار النفوذ الفاطمي عن الجزيرة ، واستيلاء النورماندين عليها . وقد عاش أسلوب التصوير الفاطمي مع بعض التأثيرات الأخرى في صور الكابلا بالاً تينافي بليرمو بجزيرة صقلية التي ترجع زخرفة جدرانها وسقفها بالصور إلى عهد الملك رجار (روجر الثاني) الذي اغترف هو نفسه من منهل الثقافة الإسلامية ، وقرب إليه العلماء المسلمين ، وعلى رأسهم أعظم الجغرافيين في العصور الوسطى : أبو عبد الله محمد بن محمد

(١) أشار الأستاذ الدكتور فريد شافعي مثلاً إلى صلة شبه وثيقة بين حشوات فاطمية في أديرة وادي النظرون وفي دير أبي مقار وفي دير الأنبا بشواي وبين حشوة من كنيسة المرتوران في صقلية . الدكتور فريد شافعي : مميزات الأخشاب المزخرفة

الإدريسي الذي أهدى إليه كتابه العظيم « نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ». وقد عرف عن هذا الملك أنه كان يتزى بالزى العربى ، كما اشتمل رداء تقويمه على زخرفة إسلامية وكتابة عربية .

ومن الملاحظ أن صور سقف الكابلا بالاتينا يحف بها أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة ، مما لا يدع مجالاً للشك في أنها من عمل فنانين مسلمين ، أو على الأقل من عمل فنانين تعلموا على أساتذة مسلمين ، واتبعوا التقاليد الفنية الإسلامية التي وصلت الجزيرة من مصر أثناء خضوعها للفاطميين ، وذلك مما يجعلها جديرة بالدراسة كمنتجات فاطمية ، أو على الأقل متأثرة إلى حد كبير بمدرسة التصوير الفاطمية .

وتشتمل رسوم الكابلا بالاتينا على كثير من الصور ذات الموضوعات المدنية : مثل صور البلاط والرقص (شكل ١٢) والموسيقى ومجاس الشراب والصيد ، بالإضافة إلى مناظر تمثل الحياة اليومية مثل صور الجمالين والسقاين . ومن الملاحظ أن قسماً كبيراً من هذه الصور يمثل حيوانات وطيوراً طبيعية وخرافية في أوضاع متماثلة أو في حالة انقراض بعضها على بعض ، كما أن من بينها صور جمال بعضها يحمل هودجاً به بعض السودات . وبالإضافة إلى ذلك توجد زخارف نباتية من النخل والشجر والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة . ومن الملاحظ أن الصور يحدها إطار من أشكال كروية .

وكثير من صور الكابلا بالاتينا له ما يشابهه في الصور الفاطمية

في مصر ، وكذلك في رسوم سامرا التي تعتبر الأساس الذي تطور منه التصوير الفاطمي ، وهذه الصور في الوقت نفسه دليل باق على ما بلغه التصوير في مصر من رقي وازدهار وانتشار بفضل عناية الفاطميين ورعايتهم .



(شكل ١٧) أصدقاء أبي زيد يعودونه أثناء مرضه ، تصوير من المخطوط السابق توضيح القائمة ١٩ .

الفصل الرابع

الازدهار الفنى فى عصر الأيوبيين والمماليك

فى سنة ٥٦٧ هـ / ١١٧١ م تم لصالح الدين الأيوبى القضاء على الخلافة الفاطمية فى مصر ، وبذلك دخلت مصر مرحلة جديدة من تاريخها إذ حل المذهب السنى محل المذهب الشيعى ، وبدأت مصر مرحلة جديدة من الازدهار الحضارى والثقافى ومن الانتصار السياسى والحربى امتدت أكثر من ثلاثة قرون .

وكان العصر الأيوبى (٥٦٧ هـ — ٦٤٨ هـ / ١١٧١ م — ١٢٥٠ م) بحق عصر نشاط شامل سرى فى أوصال المجتمع المصرى الذى كان قد انتابه الخمول فى أواخر العصر الفاطمى بسبب القلاقل والدسائس والفتن وضعف الحكام وتناحرهم مما أطعم الصليبيين فى البلاد . وتعتبر الثقافة الأيوبية نتاجاً إسلامياً عربياً موفقاً أسهمت فيه كلتا الحضارتين العباسية والفاطمية وكوته الظروف المختلفة التى نشأت فيها الدولة الأيوبية على أنقاض الخلافة الفاطمية فى مصر ، وعلى حساب بعض أقاليم الخلافة العباسية فى الشرق الأدنى .

وليس من شك فى أن التصوير فى العصر الأيوبى — كظهر من مظاهر الحضارة — دخله هو الآخر مزيج من التقاليد الفاطمية والعباسية والموصلية

في ذلك الوقت ، كما دخلته بعض التأثيرات المسيحية نتيجة الاحتكاك بالأوروبيين أثناء الحروب الصليبية .

ولم يكن موقف الأيوبيين إزاء التصوير بالصرامة التي يعتقدها البعض : إذ وصلتنا تحف أيوية مزخرفة بالصور ، كما اتخذ الأيوبيون الرنوك على هيئة صور مختلفة ، ومن أمثلة ذلك نسر صلاح الدين الذي يعتقد أنه كان موجوداً على باب الشعرية وهو من أبواب سور صلاح الدين لعاصمة الديار المصرية . غير أنه من المسلم به أن ما وصلنا من إنتاج مصور من هذا العصر قليل بالنسبة للعصر الفاطمي .

ولقد أشارت المصادر الأدبية والتاريخية إلى اتخاذ بعض الأيوبيين للصور في زخرفة قصورهم . جاء في قصيدة الرشيد عماد الدين عبد الرحمن ابن النابلسي يمدح بها الملك رضوان بحلب في سنة ٥٨٩ هـ / ١١٩٣ م وصف للصور المرسومة في داره ومنها :

وزهت رياض نقوشها فبنفسج	غض وورد يافع وبهار
نور من الأصباغ مبهج ولا	نور وأزهار ولا أزهار
صور ترى ليث العرين تجاهه	فيها ولا يخشى سطاء صوار
وفوارساً شبت لظى حرب وما	دعيت نزال ولم يشن مغار
وموسدين على أسرة ملكهم	سكراً ولا خمر ولا خمار
هذا يعانق عوده طرباً وذا	دأباً يقبل ثفره المزار

وجاء أنه لما احترقت هذه الدار عقب عرس الملك رضوان

بصفية ابنة عمه الملك العادل جددها وسماها دار الشخوص ، لكثرة ما كان من زخارفها^(١) ومن صور الأشخاص والكائنات الحية فيها .

وإذا كان لم يصلنا من هذا المصوّر جدارية ندرس منها مدى التطور الذي طرأ على التصوير في الدولة الجديدة فأننا يمكننا أن ندرس جانباً من التصوير الأيوبي في ضوء تصاوير المخطوطات وصور التحف التطبيقية التي وصلتنا ، رغم قلتها .

ولقد سبقت الإشارة إلى العثور في مصر على بعض أوراق تالفة عليها تصاوير كانت تؤلف أجزاء من مخطوطات مزوقة بالتصاوير ، مبدل — بالإضافة إلى ما جاء في المؤلفات الأدبية والتاريخية — على أن مصر عرفت تزويق المخطوطات العربية بالتصاوير منذ القرون الإسلامية الأولى .

واقد أشارت المؤلفات إلى وجود مخطوطات مزوقة في عصر الأيوبيين . جاء مثلاً أن أحد المصنفين قدم إلى صلاح الدين أثناء محاصرته للصليبيين في عكا كتاباً مصوراً في مكاييد الحروب ومنازلة المدن^(٢) .

وذكر أحمد تيمور أن في الخزانة التيمورية مخطوطة تشتمل على شرح المقامة الصلاحية في الخيل والبيطرة والفروسية جاء في مقدمتها أن فاضلها كتبها لصلاح الدين ؛ ويستنبط من مواضع كثيرة في

(١) التصوير عند العرب ص ٧ - ٨ .

(٢) القرى : تقع الطيب جزء ١ صفحة ٤٦٣ - ٤٦٤ .



(شكل ١٨) أبوزيد يهيم بارتحال الناقة والفسل أثناء الليل ، تصويرة من مخطوط
من مقامات الحريري بالمكتبة البودليه في او كسفورد (رقم Marsh 458)
توضح المقامة ٤٤ ، مصر في سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م) .

في الشرح أنها كانت مزوقة بالصور ، إلا أن ناسخ المخطوطة في الخزانة
العمورية ترك بياضاً في موضع كل صورة .

ولقد وصلنا من عصر الأيوبيين بعض مخطوطات عربية تتعلق
بالديانة المسيحية ومزوقة بتصاوير حسب أسلوب المدرسة العربية الإسلامية
في ذلك الوقت .

وفي المتحف القبطي بالقاهرة مخطوطة من كتاب الأربع بشائر
مكتوبة باللغة العربية (سجل رقم ٣٨٩) ومؤرخة سنة ٦٢٣هـ - ١٢٢٦م
وتصاويرها ملونة ومذهبة . ويتضح من دراسة إحداها — وتمثل صورة
يوحنا الانجيلي — أنها وثيقة الصلة بأسلوب التصوير العربي في الموصل
وشمال العراق وسورية حيث تطرق إليها بعض الملامح البيزنطية المتأثرة
بالأسلوب الهلنستي . ويمكن أن نقارن تصاوير هذه المخطوطة بتصاوير
مخطوطة من كتاب الحشاش لديسقوريدس مؤرخة سنة ٦٢٦هـ / ١٢٢٩م
في مكتبة طوبقابوسراي في اسطنبول (Ahmed III, 2127) تنسب
إلى شمالي العراق وسورية . ولقد كانت مناطق شمالي العراق وسورية
فترة من الزمن خاضعة لحكم الأيوبيين كما يجب ألا ننسى أن الأسرة
الأيوبية نفسها كانت من الأكراد في منطقة الموصل وشمالي العراق وأن
صلاح الدين قد عاش فترة من الزمن في سورية ، ومن هنا يمكن تفسير
وجود صلات فنية بينها وبين مصر ، وبالتالي وجود التشابة بين أسلوب

تصاوير المخطوطة المصرية وأسلوب التصوير في شمالى العراق وسورية .

وتتضح الصلة الفنية بين شمالى العراق ومصر في هذا العصر أيضاً في الرسوم الآدمية على الخزف الأيوى وبخاصة الخزف ذا الزخارف المرسومة تحت الدهان الذى ظهر فى أواخر العصر الفاطمى . وشاع فى العصر الأيوى : إذ ترسم الأشخاص فيه غالباً بهيئة شديدة الشبه برسوم الأشخاص فى تصاوير المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى منطقة الموصل فى وقت معاصر من حيث الأوجه المستديرة ، والسحنة التركية ، والمصائب أو التيجان على الرؤوس ، وهى فى الوقت نفسه قريبة الصلة بالرسوم على خزف قاشان أو الرى ، ولا سيما ذلك النوع المعروف باسم مينائى .

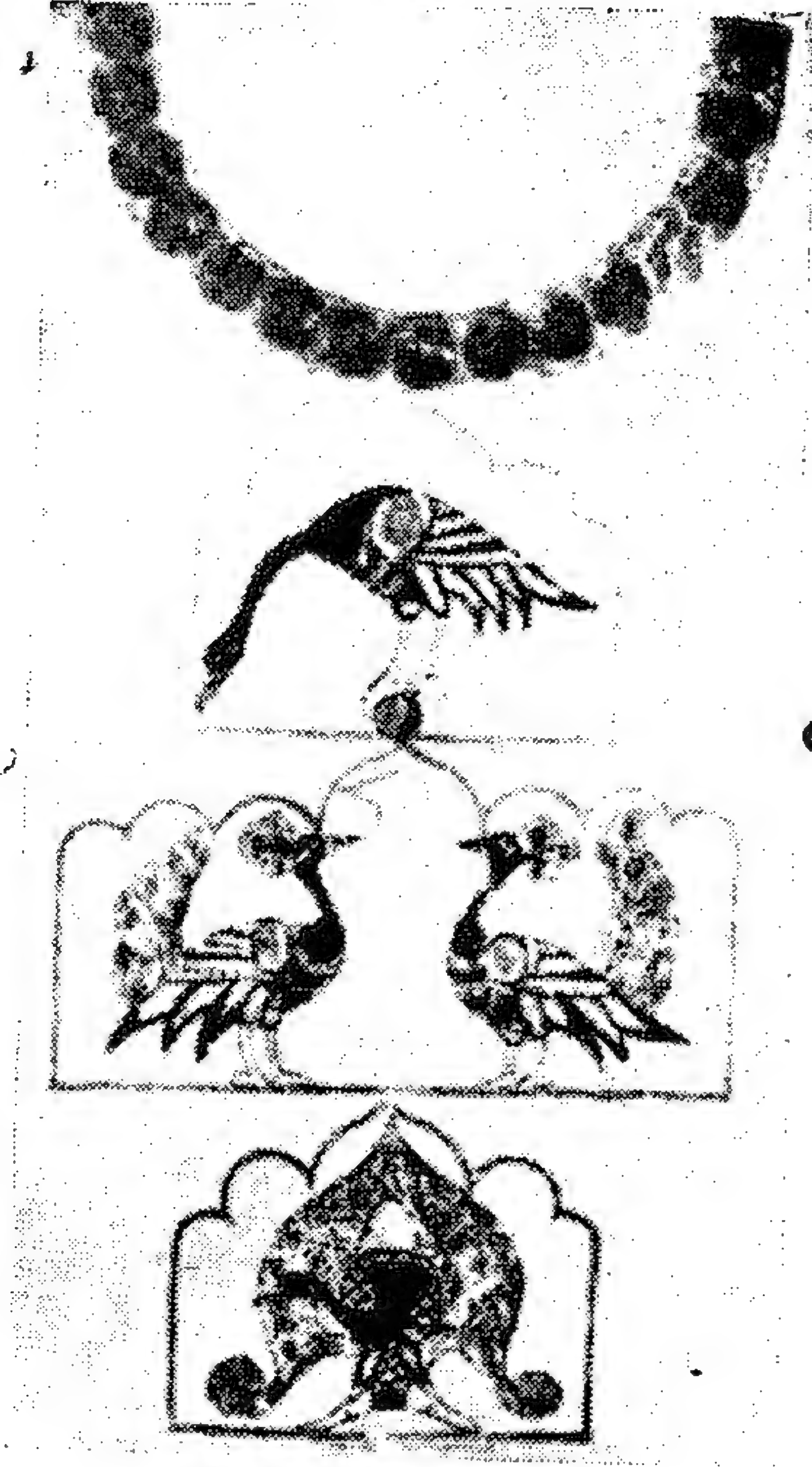
وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وفى متحف بذاكى بأثينا أجزاء من صحن من الخزف المتعدد الألوان من صناعة مصر فى العصر الأيوى (القرن ١١هـ / ١٢ م) تشتمل على رسوم باللون الأزرق الداكن والأخضر والأسود على أرضية بيضاء تمثل المسيح وخلفه السيدة العذراء تحتضنه سائدة له ، وقد ألصقت صدغها بصدغه (شكل ١٣) ، ويحف بهما — كما يظهر من أجزاء الصحن فى متحف بذاكى — بعض أتباعه ، من بينهم سيدتان تقفان خلف العذراء ، ربما كانتا المريمين . ويتمثل الجميع وقوفاً ، وحول رؤسهم هالات ترمز إلى القداسة ويعتبر الصحن بحق

تحفة رائعة من التصوير العربي المصرى : إذ تتميز الصورة ببراعة التصميم ، والمهارة فى توزيع العناصر الكثيرة ، ووضوح الإحساس الدينى ، وطابع الجودة والابتكار . ومن الملاحظ أن الصورة ذات صلة بتساوير المخطوطات العربية ولا سيما تلك التى تنسب إلى مناطق الموصل والمخاضة بالتقاليد البيزنطية .

هذا وقد وصلنا من العصر الأيوبى نوع آخر من الخزف المصرى تزخرفه صور ، ويعرف باسم الخزف الدقيق الصنع ، وذلك لأن عجيبته تتميز بالدقة ، كما أن طلاءه ورسومه تتميز بالصفاء والجمال . وتظهر الأشكال على هذا الخزف باللون الأسود ، وبذلك تبدو كأنها خيال أسود ، وهو من هذه الناحية يشبه خزف الخيال المعروف فى إيران فى النصف الأخير من القرن ٦ هـ / ١٢ م .

ومن التحف التى تستحق الذكر من هذا النوع من الخزف صحن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة عليه صورة فتى أسود يلبس غطاء رأس مخروطى الشكل ، ويمسك بعصا أو بحربة^(١) . وترجع هذه التحفة إلى القرن ٧ هـ / ١٣ م أى إلى أواخر العصر الأيوبى ، أو أوائل عصر المماليك .

(١) عبد الرؤوف على يوسف : الرسوم الأدبية على الخزف المصرى ، المجلة ، عدد ٢١٥ ، سبتمبر ١٩٥٨ ، صفحة ٨١ شكل ١٨ .



(شكل ١٩) الساعة ذات الطواويس ، تصوية من مخطوط من كتاب
الجيل الجامع بين العلم والعمل للجزري في متحف اللوفر في باريس ، مصر في
سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م)

العصر المملوكي :

كان التصوير في عصر المماليك (٦٤٨ — ٨٩٢٢ / ١٢٥٠ — ١٥١٧م) بطبيعة الحال استمراراً لعصر الأيوبيين — شأنه في ذلك شأن غيره من كثير من مظاهر الحضارة والثقافة : ذلك أن الدولة المملوكية نفسها يمكن اعتبارها امتداداً أو تكملة للدولة الأيوبية : إذ نشأت منها وقام بها رجال خدموا الأيوبيين في الجيش والإدارة ، وكان معظمهم من المماليك الذين استكثر منهم الملك الصالح نجم الدين الأيوبي ، فنشأهم في جيشه ، وفي وظائف دولته ، وبذلك أشربوا روح الأنظمة الأيوبية سواء ما تعلق منها بالحرب أو بالإدارة أو بالثقافة .

ولقد أفاد مركز المماليك في مصر إحيائهم الخلافة العباسية في القاهرة بعد أن قضى عليها المغول في بغداد في سنة ٨٦٥٦ / ١٢٥٨م ، إذ أتاح ذلك لهم ادعاء زعامة العالم الإسلامي .

وقد استطاع المماليك أن يصدوا تيار المغول ، وأن يكملوا إجلاء الصليبيين عن الأراضي المقدسة في فلسطين ، وأن يقضوا على الإسماعيلية القدائية في الشام ، وأن يسيطروا نفوذهم على بلاد الشام وأرمينيا وبلاد العرب وبعض جزر البحر الأبيض المتوسط ؛ كما عنوا بالتجارة والصناعة والعلم ؛ ولذلك كله كان عصرهم عصر ثراء ورخاء تردد صداه في فنونهم .

وكان لهجرة كثير من الفنانين إلى مصر التي استطاعت أن تدحر الخطر المغولي الذي اكسح إيران والعراق ، وهدد غيرها من بلاد الإسلام أثر كبير في تطوير فنونها وازدهارها بما في ذلك التصوير .

ولم يصلنا من عصر المماليك صور جدارية تستحق الذكر ، غير أن المصادر الأدبية أشارت إلى استخدام المماليك للتصوير في زخرفة قصورهم وعمائرهم المدنية . أورد ابن طولون في كتابه « ذخائر القصر في تراجم نبلاء العصر »^(١) أن الظاهر بيبرس زخرف واجهة قصره « الأبلق » الذي بناه في مرجة دمشق بأن صور على واجهته الشرقية مائة أسد ، وعلى واجهته الشمالية اثني عشر أسداً . ومن المعروف أن « الأسد » كان صورة رنك هذا السلطان أو شعاره ، وقد وصلنا إفريز من نقوش بارزة في الحجر تمثل سباعا من مصر في القرن ٥٧ / ١٣م فوق قناطر ترعة أبي المنجى في شمال القاهرة .

وذكر المقرئ في « الخطط »^(٢) أن الأشرف خليل بن قلاوون عمر برج الرفرف بقلعة الجبل ، وبيضه وصور فيه أمراء الدولة وخواصها وجعله مجلساً يجلس فيه .

وبالإضافة إلى الشواهد الأدبية لا تزال لدينا حتى اليوم رسوم

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٨ و ١٤٧ .

(٢) جزء ٢ صفحة ٢١٢ - ٢١٣ .

بأنفسفساء في قبة الظاهر ببيرس بدمشق ترجع إلى هذا العصر . وتمثل هذه الرسوم مناظر طبيعية خالية من صور الكائنات الحية ، بعضها يمثل عمائر منها ما يقوم على صفوف من العقود تحملها أعمدة ، ومنها ما هو على شكل أبراج تتوجها قباب أو أسقف هرمية أو جبالونية ، وتحف بالعمائر على الجانبين أشجار .

ومن الواضح أن هذه الصور قريبة الشبه من صور الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق نفسها مما يرجح أن صانعيها قد تأثر كثيراً بصور الجامع الأموي ، بل ربما اتخذها نموذجاً لرسومه ؛ ومن المحتمل أن يكون قد استخدم فيها بعض الفصوص المتساقطة من فسيفساء الجامع الأموي نفسه .

وعلى الرغم من أن صور قبة ببيرس أقل إتقاناً من حيث الأسلوب والصناعة من صور الجامع الأموي فإن وجود مثل هذه الرسوم يدل على وجود نقاشين ومزوقين متدربين في ذلك العصر .

والحق أنه قد وصلنا أسماء مصورين من عصر الماليك : نذكر منهم على سبيل المثال محمد بن علي بن علي بن عمر المعروف بشمس الدين الدهان ، وعلي بن عبد القادر بن محمد النقاش الذي أخذ صناعة النقش عن زوج أمه ، وبرع فيها ، وتوفي سنة ٨٨٠ هـ / ١٤٧٥ م^(١) . هذا وقد أشار

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب ص ١٠٨ و ١١٢ .

إلى نوني وسعدته وسمي بمسافر شهاب وقد سمى
الزاس الأول وسمي بمسافر شهاب في الأول والطف
رغبته وسمي بمسافر شهاب في الثاني والطف
الزمين على الأرض لئلا يذهب إلى القمر كمن سادته
وهذه صورة ذلك



وقد عيناك وليكابة في حالة اللهب لاجل قيامك
في الشوح والنسب والنبط عليه ولا يكون دذرائك

(شكل ٢٠) فارسان يتبارزان بالعصى ، تصويرة من مخطوط من كتاب عن ألعاب
الفروسية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، مصر في حوالي القرن ٩ هـ (١٥ م) .

السبكي المتوفى سنة ٥٧٧١ / ١٣٦٩ م إلى الدهانين في عصره ، وحذرهم من أن يصوروا صورة حيوان لا على حائط ولا سقف ولا آلة من الآلات ولا على الأرض^(١) : مما يدل على انتشار هذه الحرفة في عصر المماليك من جهة ، وعلى أن المصورين كانوا يصورون صور الكائنات الحية من جهة أخرى .

وإلى جانب زخرفة الجدران ازدهر في عصر المماليك فن تزويق المخطوطات بالتصاوير سواء في ذلك الكتب الأدبية والعلمية . ويتضح ذلك من المؤلفات الأدبية والتاريخية ومن المخطفات المادية .

وقد أشارت المؤلفات إلى أسماء مصورين كانوا يزوقون المخطوطات في ذلك العصر : منهم أحمد بن علي المصري الرسام الذي ولد بعد سنة ٥٧٥٠ / ١٣٤٩ م وتوفي سنة ٥٨١٧ / ١٤١٤ م^(٢) ؛ ومنهم محمد بن محمد بن أحمد المعروف بشمس الدين الرسام وكان يعمل في سنة ٥٨٨٥ / ١٤٨٠ م^(٣) .

ووضحت العناية في عصر المماليك بالكتب ذات الطابع العلمي وتزويقها بالرسوم . ومن الكتب التي ترجع إلى ذلك العصر « كتاب مسالك

(١) تاج الدين عبد الوهاب السبكي : معيد النعم ومبيد النقم ، القاهرة صفحة ١٣٥ .

(٢) السماوي : الضوء اللامع جزء ٢ صفحة ٤٧ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١١٢ .

الأبصار في ممالك الأمصار » لابن فضل الله العمري . وقد صرح مؤلفه في مقدمة قسم البلدان أنه زوده بالرسوم ليقرب إلى الأفهام غالب ما عليه كل قطر من المصطلح والمعاملات وما يوجد فيه غالباً ، وأنه وضح ذلك بالتصوير ليعرف القارىء حالة القطر كأنه يشاهده عياناً . وقد ذكر أحمد تيمور في كتابه « التصوير عند العرب » أنه شاهد في خزانة المجلس البلدى بالإسكندرية الجزء الثانى عشر من هذا الكتاب وهو خاص بالنبات ، ورأى به صوراً ملونة لأنواع النبات^(١) .

وتؤيد المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى وصلتنا من عصر المماليك ما يستشف من المؤلفات بشأن ازدهار التصوير . والحق أن تصاوير المخطوطات تمثل النوع الرئيسى من التصوير الإسلامى الذى تتضح فيه خصائصه وما يطرأ عليه من تطور ، ولذلك تقوم دراسة التصوير الإسلامى بصفة أساسية على التصاوير التى تزين صفحات المخطوطات أو توضح متنها . ولقد وصلتنا نصوص قديمة تشير إلى عناية المسلمين بتزويق المخطوطات منذ القرون الأولى من الإسلام ، ومن أمثلة ذلك ما جاء فى مقدمة كتاب « كلية ودمنة » الذى كتب فى حوالى سنة ١٣٢٢هـ / ٧٥٠م من أن الكتاب كان فى أصله مزوقاً بالتصاوير^(٢) . كما سبقت الإشارة

(١) المرجع نفسه صفحة ٤٠ .

(٢) كلية ودمنة ، مصر ، صفحة ٧٣ .

إلى أنه عثر في مصر على أوراق مزوقة بالصور كان بعضها يؤلف أجزاء من مخطوطات ترجع إلى القرن ٣ هـ / ٩ م ، وما بعده ، وإلى أنه وصلنا من عصر الأيوبيين بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير .

وليس من شك في أن أسلوب التصوير الأيوبي قد ورثته دولة المماليك حيث تعرض لظروف مختلفة كونت منه أسلوباً متميزاً يعتبر أحد أفرع المدرسة العربية في التصوير الإسلامي^(١) .

ويطلق اسم « المدرسة العربية » على أسلوب التصاوير في المخطوطات العربية التي يرجع أقدم المؤرخ منها إلى ما بعد القرن ٤ هـ / ١٠ م . وتعتبر هذه المدرسة أقدم مدارس التصوير الإسلامي المعروفة في المخطوطات ، وقد انتشرت في معظم أنحاء العالم الإسلامي في القرن ٧ هـ - ٩ هـ / ١٣ - ١٥ م .

ومن الطبيعي أن التصوير الإسلامي في المخطوطات قد تطور إلى أسلوب المدرسة العربية بعد أن سر بمراحل تمهيدية استمد فيها عناصر من فنون أخرى كالفن الساساني والمانيوي والمليستي والبيزنطي وغيرها ، وأساغها وأدبها في ذاته بحيث تكون أسلوب إسلامي عربي له شخصيته

(١) يطلق على هذا الأسلوب أسماء أخرى منها المدرسة العباسية ومدرسة بغداد والمدرسة السلجوقية .



(شكل ٢١) غزال على أرضية من الفروع النباتية والزهور والورديات الخورة ، صورة على
صحن من الخزف المرسوم تحت الدهان من مصر ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
(رقم ٥٧٠٧) ، حوالى القرن ٧ هـ (١٣ م)

المستقلة وطابعه الخاص ، وفي الوقت نفسه يؤلف فرعاً من الفن الإسلامي العام الذي انتشر في العالم الإسلامي في ذلك الوقت .

وتمتاز التصاویر التي تنتمي إلى المدرسة العربية بخصائص عامة : أهمها الطابع العربي الإسلامي ، والبساطة ، والبعد عن التعقيد ، وعدم محاكاة الطبيعة أو الواقع ، والروح الزخرفية .

ويبدو الطابع العربي الإسلامي في تصاویر المدرسة العربية في تمثيل سحن الأشخاص ، وفي ملابسهم التي تتميز بأنها فضفاضة وذات أكام واسعة ياتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف . كما يتضح هذا الطابع أيضاً في العناية برسوم الخيل والجمال .

وتلاحظ البساطة والبعد عن التعقيد في تصاویر المدرسة العربية في أن معظمها لا يحدها إطار ، كما تمثل الأرض فيها في كثير من الأحيان على هيئة خط مستقيم قد يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة بعضها في بعض . وقد يخرج من هذا الخط شجرة صغيرة أو أفرع نباتية محورة . ثم إن خلفية التصوير في الغالب خالية من أية رسوم ، وإذا وجدت عمائر فإنها ترسم بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة .

أما البعد عن التمثيل الواقعي فيتضح في إهمال تصوير المناظر الطبيعية ، وفي إغفال التعبير عن العمق أو التجسيم أو الظل والنور ، وفي رسم النبات

بطريقة زخرفية اصطلاحية ، وفي تركيز العناية على الرسوم الآدمية دون سائر عناصر البيئة ودون مراعاة لأي تناسب بينها ، كما أن الفنان كان يهتم في بعض الأحيان بصورة الشخص الرئيسي في التصويرة سواء من حيث الحجم والثياب والزخرفة : فكان هذا الشخص يرسم أكبر من سائر الرسوم الآدمية في التصويرة ، ويزخرف رداؤه وما يحمل أو يستعمل من أدوات بالزخارف الفنية . ومع ذلك فإن البعد عن التمثيل الواقعي كان يؤدي في كثير من الأحيان إلى قوة التعبير التي تتميز به هذه المدرسة .

ومن مظاهر البعد عن التمثيل الواقعي أيضاً العناية برسم الهالات حول رؤوس الأشخاص ولم تكن الهالة في هذه الحالة ترمز إلى أي مظهر من مظاهر القداسة فيما عدا تصاوير المخطوطات المسيحية ، بل ربما كان المقصود منها هو جذب الأنظار إلى الرسم . ومن الطريف أن بعض التصاوير رسمت فيها هالات حول رؤوس الطير .

وتتضح الروح الزخرفية في التصاوير العربية في استعمال الألوان الزاهية وتنسيقها بطريقة زخرفية دون اعتبار للواقع ، وفي تلوين الخلفية في كثير من الأحيان بلون ذهبي . كما تكسى العائر بزخارف نباتية وهندسية ، وكثيراً ما ترسم العناصر المختلفة كالمياه وسيقان الأشجار والصخور وطيات الثياب بطريقة زخرفية : إذ تشكل بخطوط متداخلة معقدة تشبه تجمع الديدان أو تكسر المياه .

وقد وصلتنا من مصر في عصر المماليك مجموعة من المخطوطات المزوقة بحسب المدرسة العربية . وتمثل تصاوير هذه المخطوطات المملوكية أحدث مراحل المدرسة العربية وأطولها عمراً : ذلك أن المدارس العراقية التي تمثل الأفرع المهمة الأخرى من التصوير العربي قد عاقتها ظروف الغزو المغولي في منتصف القرن ٧٢ هـ / ١٣ م عن الازدهار ، بل إنه كان من نتيجة هذا الغزو وخضوع العراق وإيران لحكم المغول أن ظهرت فيهما مدرسة أخرى مغولية الطابع تختلف تماماً عن المدرسة العربية ، وإن استعارت منها بعض عناصرها . ولذلك تكاد تنعدم في العراق بعد استيلاء المغول على بغداد في سنة ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م التصاوير المرسومة بحسب تقاليد المدرسة العربية وتحل محلها المدرسة الإيرانية المغولية ثم التيمورية . ومنذ ذلك الوقت تحتل دولة المماليك مركز القيادة في العالم الإسلامي بالنسبة لتزيين المخطوطات العربية .

والحق أن الظروف التاريخية المختلفة التي سبقت الإشارة إليها قد ساعدت على انتقال هذه المدرسة العربية إلى مصر ، وازدهارها فيها في ذلك العصر .

ومن المعروف أن غزو المغول للعراق أدى إلى تخریب مراكز الحضارة والفن في ذلك القطر وإلى هجرة كثير من الفنانين إلى الدولة الإسلامية التي استطاعت صد المغول ، والتي بعثت الخلافة الإسلامية التي قضوا عليها : وهي مصر . وليس من شك في أن هؤلاء الفنانين الذين هاجروا إلى مصر قد أسهموا في الحركة الفنية التي ازدهرت فيها تحت رعاية الإدارة



(شكل ٢٢) رنك أو شعاع على مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من عمل محمد أمي
(المكي) لسيف الدين الماس أمير حاجب الملك الناصر ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
(رقم ٣١٥٤) ، مصر في حوالى سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٨ م) .

المملوكية ، وأنهم أحيوا فيها تقاليدهم الفنية في معزل عن التأثير المغولي الذى أدى — كما أسلفنا — إلى تغيير أسلوب التصوير بعد ذلك فى العراق وإيران تغييراً جوهرياً بسبب المؤثرات المغولية والصينية . ولذلك ظلت المدرسة المملوكية من حيث خصائصها الرئيسية عربية الطابع .

ومع ذلك فإن المدرسة العربية المملوكية تتميز ببعض خصائص تفرقها عن باقى المدارس العربية الفرعية ، كما أن وجود هذه الخصائص فى تصاوير المخطوطات غير محدودة النسبة يرجح إرجاعها إلى عصر المماليك .

وتتميز التصاوير العربية المملوكية بالبالغة فى الطابع الزخرفى المتأنق والبعد عن الواقع : ويتضح هذا الطابع فى أن أسلوب رسوماتها المتقن ينم عن مهارة الرسام ، وقدرته على التحكم فى يده ، كما أن ما تشتمل عليه من وحدات زخرفية نباتية وهندسية تمثل المستوى الرفيع الذى بلغته الزخرفة فى عصر المماليك . ومن جهة أخرى يتجلى هذا الطابع الزخرفى فى تعدد رسم كثير من العناصر بهيئات زخرفية تكسوها أشكال مؤلفة من خطوط متداخلة معقدة ذات طابع معين ، وقد انتشرت هذه الطريقة فى التصاوير المملوكية بحيث رسمت بها فى كثير من الأحيان المياه وسيقان الأشجار والتلال ، وكسيت بها الثياب وأجسام بعض الحيوان والطير . وكانت هذه الأشكال ترسم فى كل مخطوطة بطريقة خاصة بها حتى أنه يمكن اتخاذها وسيلة للتعرف على التصاوير التى انفصلت عن مخطوطاتها وإرجاعها إلى مخطوطاتها الأصلية .

وبلاحظ أيضاً الطابع الزخرفى والبعد عن الواقع فى أسلوب
التلوين فى التصاوير المملوكية العربية : إذ يكثر استخدام الخلفية المذهبة
والتلوين بألوان فاقعة غير طبيعية ، وتنسيقها بطريقة زخرفية بعيدة عن
الواقع ، دون مراعاة لتداخلها أو امتزاجها أو تدرجها .

وبالإضافة إلى ذلك تتميز التصوير المملوكية فى كثير من الحالات
بالطابع الفخم البعيد عن الركاكة والبدائية ، وبعظمة التصميم وقوة تأثيره ،
وبتبسيط العناصر والتقليل من عددها ، وبتكبير حجم الأشخاص والمبالغة
فى تحويرهم والتقييد من حركاتهم وانفعالاتهم .

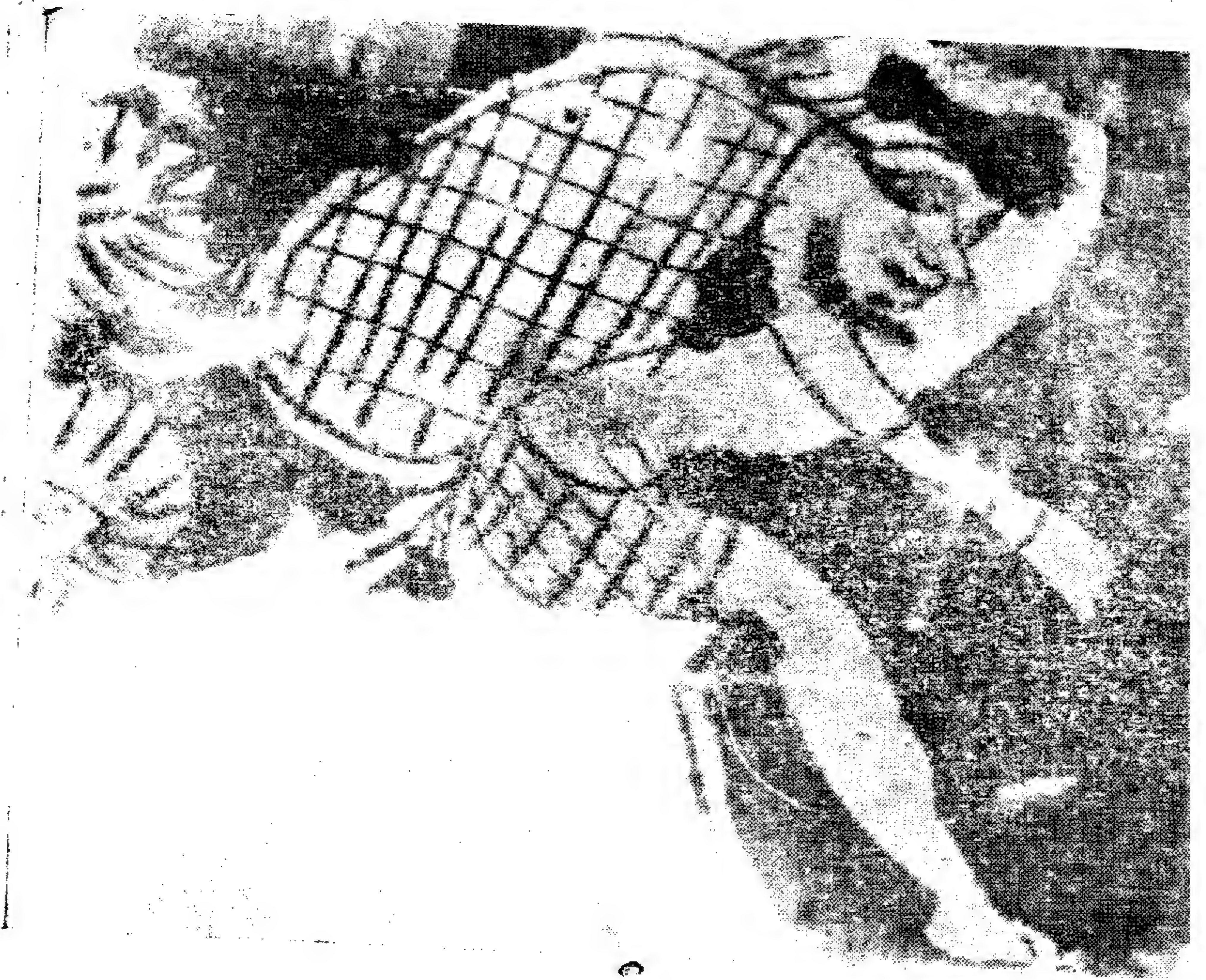
وفى بعض الأحيان يظهر فى التصاير المملوكية طابع تركى وذلك بحكم
سيطرة العناصر التركية المملوكية . ويتضح هذا الطابع فى ملامح الوجوه ،
وفى الزى ، وفى الأسلحة والمعدات الحربية التى تتمثل فيها . وفى أحيان
أخرى تظهر سحن مغولية ؛ ويرجع ذلك إلى ظهور المغول على المسرح
الإسلامى بصفة عامة ، وإلى وجود بعض العناصر المغولية بين صفوف
المماليك أنفسهم . غير أنه من الملاحظ أن ظهور هذه الملامح العنصرية
التركية والمغولية لم تغير من الطابع العربى الأسامى فى التصوير
المملوكية .

وفضلاً عن هذه الخصائص الفنية التى تتميز بها تصاوير المخطوطات
المملوكية يمكننا أن نحدد بعض قرائن تساعدنا على إرجاع المخطوطات
المزوقة غير المحددة النسبة إلى عصر المماليك . ومن هذه القرائن أن تكون

المخطوطة مؤرخة بتاريخ يرجع إلى ما بعد منتصف القرن ٧ هـ / ١٣ م :
وهو تاريخ استيلاء المغول على بغداد ، وتخریبهم لمراكز الحضارة في
العراق ، وبالتالي نهاية المدرسة العربية في هذا القطر ، وبداية المدرسة
الإيرانية من مغولية ثم تیمورية ؛ ثم أن تكون المخطوطة مكتوبة باللغة
العربية و ذلك تستبعد نسبتها إلى إيران حيث عادت اللغة الفارسية إلى
الازدهار وصارت لغة الكتابة والتخاطب ؛ وأخيراً أن يكون الخط
العربي في المخطوطة بالأسلوب الشرقي المعروف في الدولة المملوكية ،
وليس بالأسلوب المغربي أو الأندلسي المستخدم في شمال إفريقية
والأندلس : إذ أن ذلك يستبعد نسبة المخطوطة إلى بلاد المغرب
أو الأندلس ؛ وهكذا إذا اجتمعت هذه الظروف يمكن أن تتخذ قرينة
تساعد على نسبة المخطوطة إلى دولة المماليك ، لا سيما إذا كانت تصاورها
مرسومة حسب المدرسة العربية .

ونقد وصلنا عدد من المخطوطات المزوقة بالتصاوير بعضها مؤكد
النسبة إلى دولة المماليك ، والبعض الآخر يمكن نسبته إليها على أساس
مقارنة الأسلوب واستقراء القرائن .

وربما كانت أقدم المخطوطات المزوقة التي يجب أن تنسب إلى عصر المماليك
مخطوطة من رسالة «دعوة الأطباء» المختار بن الحسن بن بطلان البغدادى ،
محفوظة في مكتبة الامبروزيانا في ميلان (رقم A. 125 Inf.) نسخها محمد
ابن قيسر الإسكندري سنة ٦٧٢ هـ / ١٢٧٣ م . وتشتمل هذه المخطوطة
على إحدى عشرة تصويرة يتضح فيها جميعاً تقريباً زخرفة كل من الركنين



(شكل ٢٣) جمال ، صورة مطبوعة على قطعة من النسيج من مصر ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ٧٩٢٤) ، حوالي القرن ٨ - ٩ هـ (١٤ - ١٥ م) .

الملوكيين برسم عقد تحلية فروع نباتية محورة متموجة (شكل ١٤) .
وعلى الرغم من وضوح طابع الزخرفة والتأنيق والتنظيم فإن التصاوير مزودة
بحيوية متممة . ومما تلفت للنظر في هذه التصاوير كسوة الثياب بالزخارف
المتداخلة ذات العقد التي سبقت الإشارة إليها . والحق أن هذه
الزخارف المتداخلة قد وجدت من قبل في تصاوير مدرسة الموصل التي
ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٢ هـ / ١٣ م . كما أننا سبق أن لاحظنا
وجود صلوات فنية بين مصر ومنطقة الموصل في العصر الأيوبي . ومن
المسلم به أن هذه الصلوات قد زادت بهجرة فناني الموصل إلى دولة المماليك
بعد غزو المغول .

وتشبه الزخارف المتداخلة المذكورة زخارف أخرى تكسو تصاوير
مخطوطة من « مقامات الحريري » غير مؤرخة محفوظة في المتحف البريطاني
(رقم Add. 22. 114) مما يرجع نسبة هذه المخطوطة إلى العصر نفسه تقريباً
وتجمع تصاوير هذه المخطوطة بين طابعي الزخرفة والبساطة اللذين سبق
أن أوضحنا أنهما من الخصائص التي تميز المخطوطات المملوكية بصفة عامة .
كما يلاحظ أيضاً أن النساير تكاد تمثل المتن تمثيلاً صادقاً . ويرجع بعض
العلماء إرجاع هذه المخطوطة إلى حوالي سنة ١٣٠٠ م^(١) نظراً لارتباطها
من حيث الأسلوب بمخطوطة أخرى من « مقامات الحريري » محفوظة
أيضاً بالمتحف البريطاني (Or. 9718) من عمل شهاب الدين غازي بن

عبد الرحمن الدمشقي المتوفى سنة ٥٧١٠ هـ / ١٣١٠ م . ويتضح في تصاوير هذه المخطوطة السيئة الحفظ بعض التأثيرات الموصلية .

وفي المتحف البريطاني أيضاً نسخة أخرى من الكتاب نفسه (Add. 7293) تم نسخها في أول ربيع الآخر سنة ٧٢٣ هـ الموافق ١٩ أبريل سنة ١٣٢٣ م ، وهي من غير شك ترجع إلى دولة المماليك . ومن الملاحظ أن تصاوير هذه المخطوطة لم يتم منها غير عدد قليل ، أما معظم التصاوير فبعضها لم يكمل تلوينه وتذهيبه ، وبعضها الآخر لا يشمل إلا على خطوط محددة حمراء فقط ، كما أن بالمخطوطة كثيراً من المساحات الفارغة التي كانت قد تركت ثم رسم فيها فيما بعد صور أشجار وأغصان تمتد بعضها أحياناً إلى المتن نفسه . ومن المرجح أن بعض الصور في المخطوطة رسمت في وقت أحدث من تاريخ كتابة المخطوطة ، وذلك لأنها محددة بحبر أسود ، في حين أن صور المخطوطة الأصلية تحدد بالحبر الأحمر الذي استعمل أيضاً في رسم الإطار . ويلاحظ أن التصاوير الأصلية في هذه المخطوطة أكثر إتقاناً من تصاوير المخطوطتين السابقتين ، كما يتضح فيها العناية برسوم العمائر ومحاولة التعبير عن العمق . ومن تصاوير هذه المخطوطة تصويرة تمثل بعض حوادث المقامة الأولى : إذ يشاهد أبو زيد السروجي بطل المقامات وهو يحتفل بأكل جدي مشوي ويشرب النبيذ وهو واقف . وقد نجح المصور في التعبير عن الحركة ، كما برع في رسم الزخارف الجميلة ، وفي استخدام درجات كثيرة مختلفة من الألوان . ومن منتجات التصوير الرائعة التي ترجع إلى عصر المماليك مخطوطة

أخرى من مقامات الحريرى محفوظة بالمكتبة الأهلية فى فيينا (رقم
A.F. 9) انتهى من نسخها كاتبها أبو الفضل بن اسحق فى شهر رجب
سنة ٧٣٤ هـ / ١٣٣٤ م ؛ وتضم المخطوطة ٦٩ صورة يحد كلا منها
إطار عريض يشتمل على زخرفة عربية مورقة جميلة (شكل ١٥ و ١٦
و ١٧) ، وتتميز التصاوير ببراعة التصميم ، وبالعناية بالرسوم الأدمية ، والتركيز
عليها ، والنبالة فى توزيعها ، وبغلبة الطابع الزخرفى ، واستخدام الخلفية
المذهبة . وتشتمل هذه التصاوير على عناصر مختلفة : منها المغولية وتضج
فى السحن وبعض الثياب ، ومنها التركية وتتضح فى زى بعض الأشخاص .
ومما يلفت النظر فى تصاوير هذه المخطوطة الأساليب المختلفة التى
اتبعتها المصور فى زخرفة الثياب : ففى بعض الأحيان يزخرفها بالأشكال
الهندسية أو الوحدات النباتية المحورة ولا سيما الزخرفة العربية المورقة
المسماة بالأرابسك ، وفى أحيان أخرى يغطيها بالزخرفة المتداخلة المعقدة
التي شاع استخدامها فى تصاوير هذا العصر . وتتخذ هذه الزخرفة هنا
شكلا خاصا بهذه المخطوطة .

وتمثل صورة فى هذه المخطوطة بعض حوادث المقامة التاسعة
عشرة حين مرض أبو زيد السروجى وانقطع عن أصدقائه ، فذهب
الحريث بن همام راوى المقامات مع اثنين من أصدقائه ليعودوه . ويشاهد
فى هذه الصورة أبو زيد راقداً على السرير ، وحوله أصدقاؤه الذين
جاءوا ليعودوه ، فى حين وقف ابنه عند رأسه (شكل ١٧) . وقد وفق
المصور فى توزيع الأشخاص والتركيز عليهم . كما اتضعت عناية بالناحية



(شكل ٢٤) صور لأشخاص وحيوانات وطيور تؤلف كتابة عربية حول رقبة
شمعدان من النحاس المكفت بالفضة عمل برسم طشت خاناه زين الدين كشغبا يقرأ
منها الظفر بالأعداء، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ٤٤٦٣) . مصر في
سنة ٦٩٣ هـ (١٢٩٣ — ١٢٩٤ م) .

الزخرفية : فنرى السرير عليه الأشكال الهندسية ، والزخارف النباتية المحورة ، ونرى ثوب الرجل الواقف في وسط الصورة تكسوه الزخرفة العربية المورقة ، أما ثوب الشيخ الواقف إلى اليمين ورداء الشاب إلى اليسار فيغطيهما نوع معين من الرسوم المحورة المؤلفة من الخطوط المتداخلة والعقد التي تعتبر من سميات المخطوطة^(١) .

وتتصل بأسلوب التصاوير في المخطوطة السابقة اتصالاً وثيقاً تصاوير مخطوطة أخرى من الكتاب نفسه محفوظة في المكتبة البوداييه في أوكسفورد بإنجلترا (Marsh 458) تم نسخها في سنة ٥٧٣٨ / ١٣٣٧ م . (شكل ١٨) وتتمثل الأرض في هذه التصاوير على هيئة أفواس ملتصقة بحافة الإطار السفلى ، وتخرج من هذه الأفواس نباتات مزهرة مرسومة بطريقة زخرفية تتركش حلفية التصاوير المذهبة وتؤلف مع الرسوم الأدمية والحيوانية وحدة زخرفية جميلة . وعلى الرغم من أن حركات الأشخاص هنا أكثر حيوية من المخطوطة السابقة فإن التحوير أكثر وضوحاً في توحيد سعدن الأشخاص ذات الطابع العربي ، وفي رسم الهالات الكاملة الاستدارة حول الرؤوس ، وفي كسوة الثياب بالزخارف المتداخلة المعقدة التي فقدت هنا كل صلة بينها وبين طيات الثياب . ومع ذلك فمن المرجح أن المخطوطتين قد تم تزويقهما في القاهرة : عاصمة الدولة نظراً لما تتميزان به من طابع الفخامة والعظمة ، وقوة التأثير .

(١) حسن الباشا : أبو زيد السروجي بين الأدب والفن ، المجلة العدد ١٧

وإلى جانب مخطوطات مقامات الحريري ينسب إلى عصر المماليك بعض مخطوطات مزوقة من كتاب « كلیة ودمعة » . ونظراً إلى أن هذا الكتاب يشتمل على قصص واعظة تدور حول الحيوان وترد على لسانه فإن تصاويره تمثل في معظم الأحيان حيوانات وطيوراً .

وقد وصلنا من عصر المماليك مخطوطة مؤرخة من هذا الكتاب في المكتبة البودلية في أو كسفورد في إنجلترا (رقم 400 Pococke) أتمها محمد بن أحمد^(١) في سنة ٨٧٥٤ / ١٣٥٤ م ، وتضم هذه المخطوطة ٧٦ صورة . ويتمثل في تصاویر هذه المخطوطة أسلوب التصوير المملوكي : إذ تأخذ العناصر المختلفة من مياه وصخور وأشجار وغير ذلك أشكالاً محورة بعيدة عن مظاهرها الحقيقية ، كما تكسى كل منها بوحدات زخرفية متكررة قريبة الشبه من الزخارف المتداخلة التي تكسو الثياب في المخطوطات المملوكية السابقة . ومن جهة أخرى يلاحظ أن صور الحيوان يسودها الجود ، ولو أن وجوهها في بعض الأحيان تبدو معبرة .

ويمكن أن نضم إلى هذه المخطوطة المؤرخة مخطوطة أخرى من الكتاب نفسه مخروطة في المكتبة الأهلية في باريس (رقم 3467 arabe) نظراً لالتشابه الواضح بين تصاویرها : إذ ترسم الأرض في كلا المخطوطتين على هيئة خط يتألف من أوراق شجر محورة ومدبجة ، كما تتفق المخطوطتان في طريقة رسم العناصر الطبيعية المختلفة ولا سيما طريقة رسم

(١) الدكتور جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه القاهرة صفحة ٤٠ .

المياه ، وفي رسم التصاوير دون إطار ، وفي التشابه بين بعض صورها .
وقد أضيف فيما بعد إلى تصاوير هذه المخطوطة الأصلية البالغ عددها ٩٧
تصويرة ثلاث تصاوير حديثة .

ونظراً لما تتميز به تصاوير هذه المخطوطة من حيوية أقوى من
المخطوطة السابقة ، ولما يوجد من تشابه بين رسومها الآدمية وبين رسوم
مخطوطات مقامات الحريري السابقة فإننا نستطيع أن ننسب هذه المخطوطة
إلى تاريخ أحدث قليلاً من تاريخ المخطوطة المؤرخة : أى إلى حوالى الربع
الثانى من القرن ٥٨ / ١٤ م .

وتتميز تصاوير المخطوطة باستخدام الألوان الزخرفية المشبعة ،
وبقرب صور الحيوان والطيور من الطبيعة ، والمهارة فى التعبير عن طبيعتها .
أما الرسوم لآدمية فذات طابع عربى ، ومحيط برءوسها هالات ، ويلتف
حول أعضائها عصابات .

ومن التصاوير التى تشتمل على رسوم آدمية فى هذه المخطوطة
تصويرة تمثل « الباز يفقأ عين البازيار » . وبشاهد فيها البازيار نائماً
متكئاً على مرفقه ، وقد طار الباز بالقرب منه ، وأخذ ينقر رأسه ، فى حين
يرفع رجل ملتصع عصاه ليهوى بها على الطائر ، وتقف خلفه سيدة ترفع يديها
أمامها ، ويجلس عند قدمى البازيار رجل آخر له لحية . وعلى الرغم من أن



(شكل ٢٥) جزء من السكتاتينة الموجودة على رقبة الشهبان السابق لقرأ منه كلمة الأعداء

التصويرة يسودها شيء من الجمود المعروف في المدرسة المملوكية بصفة عامة فإن رسم الباز متقن وقريب من الطبيعة . ومن الملاحظ أن ثياب كل من البازيار والرجل القاعد عند قدميه والسيدة الواقفة تكسوها رسوم زخرفية متداخلة معقدة تمثل الطيات ، وهي ممثلة بطريقة خاصة يمكن اعتبارها من خصائص المخطوطة نفسها . أما الرجل الذي يرفع العصا ليضرب الباز فتكسوه ثوبه زخارف هندسية^(١) .

ومن تصاوير المخطوطة التي يقتصر فيها على الصور الحيوانية تصويرة تمثل قصة الفيل والأرنب عند عين القمر ، وكيف أن الأرنب خدعت ملك الفيلة حين زعمت له أن القمر هو مالك العين وأنه ينهائ عن الشرب منها ، ثم صحبتته في ليلة قراء إلى العين ، وأرته خيال القمر فيها وطلبت منه أن يغتسل من الماء ، فلما أدخل خرطوميه في الماء تحرك الخيال فخيّل للفيل أن القمر يرتعد غضباً فاعتذر إليه وانصرف .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تشبه تماماً تصويرة تمثل الموضوع نفسه في مخطوطة كتاب كلية ودمنة المؤرخة في أو كسفورد مما يؤكد الصلة الوثيقة بينهما^(٢) ، غير أن التصويرة المؤرخة تمتاز باشتغالها على رسم

(١) دكتور زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي ، جلد سومر ،

المجلد ١١ ، الجزء ١ ، شكل ١٧ ج .

(٢) قارن مثلاً Arab Palting, p. 154 ومدرسة بغداد في التصوير

شكل ١٧ ب

قوس يمثل السماء ، داخله رسم دائرة مذهبة تمثل القمر مما يرجح نسبة مخطوطة باريس إلى عصر أقدم كما أسلفنا .

ومن المخطوطات المزوقة بالتصاوير التي تتصل بالحيوان، وفي الوقت نفسه ترتبط بمخطوطتي كلية ودمنة السابقتين ، ومن ثم تنسب إلى عصر الماليك ، مخطوطة مؤرخة من كتاب « منافع الحيوان » محفوظة في الاسكوريال بأسبانيا نسخها محمد بن الدريهم الموصلى في سنة ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م^(١) ، ويلاحظ أن صور الحيوان والطيور في هذه المخطوطة يكسوها أحيانا الزخارف الاصطلاحية المتداخلة التي شاع استخدامها في التصاوير المملوكية لزخرفة الثياب والعناصر المختلفة من صخور ومياه وأشجار .

ومن هذه المخطوطات أيضاً نسخة من كتاب « الحيوان » للجاحظ محفوظة في مكتبة الأمبروزيانا في ميلان (رقم / A.R.A.F.D. 140 Inf.) وتنسب إلى حوالى منتصف القرن ٨ هـ - ١٤ م ، وتتميز صورها برسم الأشياء المختلفة بأشكال اصطلاحية محورة .

ويمكن أن نضيف إلى هذه المخطوطات نسخة غير كاملة من كتاب « عجائب المخلوقات » للقزوينى بمجموعة السيدة زره هومان في برلين وتضم هذه المخطوطة مجموعة كبيرة من التصاوير تمثل الحيوان والطيور ،

فضلا عن كائنات خرافية ورموز فلسفية . ومن الملاحظ أن معظم صور الحيوان والطير مرسومة بإتقان وأسلوب واقعي ، كما تمتاز صور الكائنات الخرافية بجملها .

وينسب أيضاً إلى عصر المماليك مجموعة من نسخ كتاب « الحيل الجامع بين العلم والعمل » لابن الرزاز الجزري . وأقدم هذه النسخ التي ترجع إلى عصر المماليك نسخة مؤرخة بسنة ٧١٥ هـ / ١٣١٥ م موزعة بين مجموعة كيفوركيا و متحف فرير في واشنطن والمتربوليتان .

وفي مكتبة أيا صوفيا في اسطنبول مخطوطة مؤرخة من هذا الكتاب قام بنسخها في القاهرة محمد بن أحمد في سنة ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م لأحد أمراء المماليك (شكل ١٩) .

وتتضح في تصاوير هاتين المخطوطتين الخصائص الفنية المعروفة التي تتميز بها المخطوطات المزوقة التي تنسب إلى آمدأوديار بكر ، ويرجع ذلك إلى أن تصاوير مخطوطات الحيل تتشابه في أسلوبها لأنها نقلت بدقة عن المخطوطة الأصلية التي كتبها الجزري في آمد .

وعلى الرغم من أنه يبدو أن التصوير أصيب بنكسة في القرن ٩ هـ / ١٥ م بعد ازدهاره العظيم في القرن ٨ هـ / ١٤ م فقد وصلنا من أواخر عصر المماليك مخطوطة مؤرخة من الكتاب نفسه محفوظة في أكسفورد (Gravelly 27) تم نسخها في القاهرة في سنة ٨٩١ هـ / ١٤٨٦ م .

وينسب إلى القرن ٩ هـ / ١٥ م أيضاً خمس تصاوير من مخطوطة في ألعاب القروسية (شكل ٢٠) : ثلاثة منها في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٨٠١٩ - ١٨٠٢١) ، واثنان في مجموعة شريف حسرى . وتمثل التصاوير رجالاً يتبارزون بالعصى إماراجلين أو على ظهور الخيل ، كما توضح طرقاً وألعاباً أخرى ترد في متن الكتاب . ومن الملاحظ أن التصاوير لا يحدها إطار ، وليس لها أرضية أو خلفية ، كما أن بعض الصور غير كامل . وقد رسم المصور الخيل بأسلوب قريب من الطبيعة على عكس الرسوم الآدمية المحورة ، غير أنه استطاع أن يعبر عن الحركة . وتذكرنا بعض هذه التصاوير بصور تمثل الموضوع نفسه على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (متحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٤٥١٦) وعلى الأخشاب الفاطمية (المتحف نفسه سجل رقم ٣٤٦٩) . وبالإضافة إلى الكتب العلمية والأدبية وصلنا بعض كتب عربية تتصل بالديانة المسيحية ومزوقة بالتصاوير حسب تقاليد المدرسة العربية المملوكية . وفي المتحف القبطى بالقاهرة مخطوطة من كتاب « الرسائل وأعمال الرسل » كتبها غبريال الراهب فى سنة ٩٦٦ لاشهداء الواقعة سنة ٦٤٩ هـ / ١٢٥٠ م . وتضم المخطوطة مجموعة من التصاوير ذات الموضوعات الدينية المسيحية^(١) . وعلى الرغم من أنها تشتمل على بعض الملامح البيزنطية فإن الطابع العام لها — فضلاً عن زخارفها العربية الصرفة — تمثل أسلوب المدرسة العربية الأيوبية المملوكية .

(١) دكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية شكل ٨٩٦ .

وإلى جانب المخطوطات يتمثل التصوير المملوكي في بعض أنواع الفنون التطبيقية مثل الخزف والزجاج والمعادن والمنسوجات .
وتعتبر الصور على الخزف المملوكي قليلة إذا قورنت بمثيلتها على الخزف الفاطمي ، كما تقل جداً الرسوم الآدمية .

ومن الأنواع الخزفية المشهورة في عصر المماليك الخزف ذو الزخارف المرسومة تحت الدهان الذي تندر فيه الرسوم الآدمية ، وتكثر رسوم النبات والحيوان والطيور فضلاً عن الكتابات النسخية والزخارف الهندسية .
وفي مجموعة الكونتيسة دي بهاج في باريس قدر من ذلك الخزف^(١) ، تتألف زخارفها من رسوم طير تمتزج برسوم أوراق نباتية شاع تمثيلها في الخزف المملوكي ذي الزخارف المرسومة تحت الطلاء ، وفي الوقت نفسه ذات صلة وثيقة بالوريقات التي تزخرف الخزف الإيراني المصنوع في سلطانباد . ويمتاز رسم الطير بالمظهر القريب من الطبيعة ، غير أن تفاصيله المختلفة — كالريش — رسمت بطريقة زخرفية .

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة إناء من الخزف (سجل رقم ٥٧٠٧) تتألف زخارفه من صورة غزال على أرضية من الفروع النباتية والزهور والوريقات المحورة (شكل ٢١) . ومن الملاحظ أن هذه الرسوم من نباتية وحيوانية قريبة الصلة من زخارف الخزف المنسوب إلى سلطانباد من العصر نفسه ؛ غير أن رسم الغزال على النخفة المملوكية يتميز برفعة الخطوط ورشاقة الأعضاء .

(١) المرجع نفسه شكل ١٨٣ .

هذا وقد وصلتنا أسماء مجموعة كبيرة من الخزافين في هذا العصر
ومن أشهرهم غيبي بن التوريزي الذي وصلنا من إنتاجه رسوم آدمية قليلة
على الخزف ترجع إلى حوالى منتصف القرن ٨ هـ / ١٤ م ؛ وهذه تتميز
بالسحنة والملابس ذات الطابع الصينى . ومن الملاحظ أن إنتاج هذا
الخزاف يتصل عموماً بالفنار الصينى أو البورسلين .

وقد شاع على الخزف المملوكى — شأنه شأن غيره من تحف المواد
الأخرى المملوكية — تمثيل الرنوك أو الشعارات بأشكالها المختلفة من
حيوانية ونباتية وغير ذلك من الأدوات . ويغلب على رسوم الرنوك
— بطبيعة الحال — الطابع الاصطلاحي الرمزي الخالى من الحيوية والحركة
كما تتميز بالألوان الزخرفية .

وتكثر رسوم الرنوك بصفة خاصة على نوع معين من الخزف كثر
استخدامه فى عصر المماليك وهو الفخار المطلى وتتألف زخارف هذا النوع
من الخزف عادة من كتابات عربية نسخية وزخارف هندسية ونباتية محورة
ومع ذلك فقد وصلنا تحف من هذا الخزف عليها صور آدمية وحيوانية ،
بعضها يمثل مناظر مختلفة من الحياة اليومية : كمنظر العمل والصيد
والشراب والطرب . ومن أمثلة ذلك قطعة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة
(سجل رقم ١٨٩٦٧) عليها صورة تمثل بحاراً يمسك بمرساة قاربه ،
وأخرى بالمتحف نفسه (سجل رقم ١٤١٣٤) تمثل أحد مناظر الصيد .

ويتفق مع الخزف المطلى بالمينا من حيث أسلوب الزخرفة المزجج

الملوكي الممونه بالمينا الذي شاع استخدامه في هذا العصر ، ووصلتنا منه روائع فنية من المشكاوات والقنينات والكؤوس وغيرها ويحتفظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ببعض قطع من الزجاج الملوكي تشتمل على رسوم أدبية . ومن صناعات الزجاج المشهورين في هذا العصر على بن محمد امكي أو المكي . وقد وصلنا بعض أعماله ؛ ومن أمثلتها مشكاة جميلة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم ٣١٥٤) باسم سيف الدين الماس أمير حاجب الملك الناصر ، وترجع إلى حوالي سنة ٥٧٣٠ هـ / ١٢٣٠ م ويوجد عليها صورة رنك (شكل ٢٢) .

ومن الفنون التطبيقية المملوكية التي زخرفت منتجاتها بالصور المنسوجات الحريرية التي كثيراً ما كانت تزخرف بالوحدة الزخرفية المعروفة باسم شجرة الحياة ، وقد ظهرت في مصر من قبل عصر المماليك كما أسلفنا . وتتألف هذه الزخرفة من شجرة محورة يحف بها حيوانان أو طائران متماثلان إما في تقابل أو قداير . وعلى عكس أسلوب رسم الشجرة المحورة ينسج الطيور والحيوانات بالقرب من الطبيعة ، وبالتعبير عن الحركة ، وإن لم يخل من تنسيق زخرفي .

وبالإضافة إلى هذه الوحدة الزخرفية ظهر على النسيج الملوكي أنواع أخرى من صور الكائنات الحية . وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من نسيج الحرير المصري باسم السلطان الملك الناصر (سجل رقم ٥٨٧٢) تشتمل على شريط فيه رسوم شجيرات مورقة يفصل

كلا منها عن الأخرى صورة فهد يطارده غزالا . والصور هنا مملوءة بالحياة والحركة ، رغم ما في رسمها من تحوير وطابع زخرفي .

وفي المتحف نفسه قطعة نسيج عليها زخرفة مطبوعة (سجل رقم ٧٩٢٤) ربما من صناعة مصر في القرن ٨ - ٨٩ / ١٤ - ١٥ م (شكل ٢٣) . وتمثل زخرفتها حملا يمشى بخطوات واسعة وثيدة وقد انتقل إلى الأرض تحت حمل وضعه على ظهره . ومما تلفت النظر فيها أن الجمال عارى الجسد فيما عدا سروالا قصيرا غطى بزخرفة من خطوط متقاطعة تشبه زخرفة الحمل نفسه ، كما يلاحظ الأنف المدبب ووضع الرأس والذراعين غير الطبيعي . وتذكرنا هذه الصورة بأخرى مماثلة لها على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني في مجموعة أراكيل نوبار ، وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١) .

وإذا كانت الصور الفاطمية أكثر إتقاناً في الرسم وأقرب إلى الطبيعة والواقع ، فإن الصورة المملوكية تمتاز بقوة التعبير والتأثير .

وفي عصر المماليك استخدم التصوير في زخرفة منتجات نوع آخر من الفنون التطبيقية : ونقصد بذلك التحف المأدنية من مكفنة وغير مكفنة وقد اتخذت رسوم الكائنات الحية في كل من النوعين طريقة خاصة مميزة .

(١) عبد الرؤوف علي يوسف : الرسوم الأدبية على الخزف المصري في العصر الإسلامي ، المجلة العدد ٢١ ، صفحة ٧٨ شكل ٨ و ٩ .

وقد ازدهر في عصر المماليك فن تكفيت المعادن الذي عرف في الموصل وفي شرق إيران منذ القرن ٨٦ / ١٢ م ، ووصلتنا تحف منه ترجع إلى عصر الأيوبيين .

وقد ساعد على ازدهار هذا الفن قدوم صناعته إلى مصر أمام غزو المغول الذي اجتاح مراكزه في القرن ٨٧ / ١٣ م . وقد وصلتنا أسماء بعض الصناع الذين زاولوا عملهم في مصر . ومن أشهر هؤلاء محمد بن سنقر البغدادي الذي صنع كرسي الناصر محمد بن قلاوون في سنة ٨٧٢٨ / ١٣٢٨ م وقد حلاه برسوم جميلة : من ضمنها رسوم البط إشارة إلى اسم « قلاوون » وهو بمعنى « البط » في اللغة التركية القديمة . وهذا الكرسي من كنوز متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم ١٣٩) .

وقد كانت التحف النحاسية أو البرونزية في هذا العصر تكفت رسومها في كثير من الأحيان بالفضة والذهب . وكانت هذه الرسوم تمثل زخارف نباتية وهندسية وكتابية وحيوانية بالإضافة إلى مناظر صيد أو فروسية داخل مناطق مختلفة الأشكال .

وفي متحف برلين محبرة من النحاس المكفت بالفضة ترجع إلى القرن ٨٧ / ١٣ م يتألف أهم زخارفها المكفتة بالفضة من شريط أوسط عريض يشتمل على مناطق مستديرة في كل منها منظر صيد ، وبينها رسوم دقيقة تمثل حيوانات وطيوراً على أرضية من الرسوم النباتية . وقد وفق الفنان في توزيع عناصره في المناطق ، وفي الربط بين رسوم الحيوان

والطير وبين الزخارف النباتية بحيث بدت جميعها أجزاء غير متنافرة في وحدة زخرفية متكاملة^(١).

هذا وقد تمثلت صور الكائنات الحية على التحف المعدنية المكففة بالفضة والذهب أيضاً بطريقة أخرى فريدة في نوعها : وهي تشكيل حروف الكتابات التي تزخرفها على هيئة كائنات حية آدمية وحيوانية . ومن المرجح أن هذا الأسلوب من الزخرفة على التحف المعدنية المكففة قد جاء إلى مصر من الموصل أو شرق إيران

غير أنه من الملاحظ أن فكرة تشكيل الحروف الهجائية على هيئة كائنات حية نبتت في مصر . ولن نذهب بعيداً إلى اللغة الهيروغليفية ، ولكن يكفي أن نشير إلى المخطوطات المصرية المكتوبة باللغة القبطية على الرق التي سبقت الإشارة إليها والتي ترجع إلى القرون الإسلامية التي زخرفت فيها بعض الحروف الأولى بصور مختلفة من بينها رسوم نباتية عربية ورسوم حيوانية و آدمية . ومن المعتقد أن هذا الأسلوب في زخرفة الحروف الهجائية قد انتقل على يد المصريين إلى الأيرانيين والأرمن .

وليس من المستبعد أن يكون صناع المعادن المسلمون في شمال العراق

(١) دكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية شكل ٥١١ .

وإيران قد تأثروا بالكتابة الأرمزية التي كانت تشكل أحياناً على هيئة كائنات حية^(١).

ومهما يكن من شيء فقد بلغ هذا الأسلوب من الزخرفة على التحف المعدنية المسكفة أوج ازدهاره وتطوره في مصر في عصر المماليك : إذ كانت الصور التي تمثل الحروف الهجائية في العادة من قبل يسودها الجمود ويقتصر فيها غالباً على تشكيل رؤوس المستقيبات فقط على هيئة رؤوس آدمية ، أما في مصر فقد تطورت الزخارف بحيث صارت الكتابة بأجمعها تتألف من صور كائنات حية : فصارت الألفات واللامات تأخذ شكل صور آدمية كاملة في حين كانت باقى الحروف تشكل على هيئة طيور وحيوانات وادميين .

ويتمثل هذا النوع من الصور على رقبة شمعدان من النحاس المسكفة بالفضة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٤٤٦٣) عمل برسم طشت خاناه المقر العالى المولوى الزينى زين الدين كتبغا المنصورى الأشرفى فى سنة ٦٩٣ هـ / ١٢٩٣ م . ويخرف هذه التحفة شريطان من الكتابة المسكفة بالفضة : أحدهما بخط النسخ المملوكى ويلف حول جسم الفوهة والآخر بالحروف المشككة على هيئة كائنات حية ويلف حول الرقبة (شكل ٢٤ و ٢٥ وصورة الغلاف) .

وفى حين تفيد الكتابة النسخية فى نسبة الشمعدان إلى كتبغا فإن

(١) Hassan El-Basha, *A Masterpiece of Islamic Art, A Brass Candlestick, Minbar Al-Islam*, October 1962, II, 4, pp. 21-27.

الكتابة المشكلة على هيئة كائنات حية تساعد على تأريخ التحفة ، وفي الوقت نفسه تبهرنا بجملها وغرابتها . ويتألف هذا النص من حروف شكلت على هيئة آدميين وحيوانات وطيور . وتمثل الأشكال الآدمية جنوداً محاربين تحيط برؤوسهم هالات ، وقد تسلحوا بمختلف الأسلحة من سيوف ورماح ودروع وأقواس وسهام ، وفي حركات وأوضاع مختلفة كاللهجوم والدفاع والضرب والصد . أما رسوم الطيور والحيوانات فقد تشابكت وتداخلت معا بحيث تؤلف أشكال الحروف العربية المختلفة . ويلاحظ أن الصور تبدو في حركة ومزودة بالحياة ، على الرغم من تحويرها ، واقتطاع بعض أجزائها في كثير من الأحيان ، ويرجع ذلك إلى تنوع الحركات والأوضاع ، وإلى تناسب الأجزاء وانسياب الخطوط^(١) .

هذا وقد سبقت الإشارة إلى أن صناع المعادن قد استخدموا في زخرفة التحف المعدنية بالصور في بعض الأحيان أسلوباً يعتبر خاصاً بهم إلى حد ما : ونعني بذلك تشكيل التحفة المعدنية نفسها على هيئة كائنات حية تتداخل مع زخارف أخرى نباتية بحيث يصعب عند النظرة الأولى ملاحظة الأشكال الحيوانية . وعلى الرغم من أن هذا النوع من الزخرفة قد يدخل ضمن النحت فلا بأس من الإشارة هنا إلى باب خشبي مصفح بالنحاس من مصر في القرن ٨٧ / ١٣ م محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم ٢٣٨٩) باسم الأمير شمس الدين سنقر الطويل

(١) حسن الباشا : دراسة أثرية حول رقبة شمعدان ، المجلة العدد ١٤ ، فبراير

النصوري اتخذت زخارفه النحاسية المحرمة صور طيور وحيوانات مختلفة متداخلة في أفرع نباتية محورة تؤلف معها وحدة زخرفية متكاملة .

وبعد فإن الدولة المملوكية بعاصمتها القاهرة كانت الملاذ الأخير والحصن الحصين للتصوير العربي لا سيما بعد أن قضى عليه المغول في إيران والعراق . وإذا كان التصوير لم ينتشر في منتجات الفنون التطبيقية إلى المدى الذي بلغه في العصر الفاطمي فإن المخطوطات المزوقة التي وصلتنا تشهد بما حققه هذا الفن في عصر المماليك من تقدم وازدهار ، كما تعكس في الوقت نفسه عظمة مصر وما وصلته من قوة ورخاء وتمحضر .

غير أنه نحو نهاية القرن ٨٩ / ١٥ م أخذت الدولة المملوكية يذئابها الضعف والركود والاضمحلال بسبب سوء الحكم وجور الحكام وقد بلغ الضعف أقصاه بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح في سنة ٨٩٠٣ / ١٤٩٧ م ، وتدهور موارد التجارة المملوكية ، وبذلك أصبحت الدولة المملوكية فريسة منهوكة القوى أمام الدولة التركية العثمانية الناهضة .

الفصل الخامس

الانعكاس الفنية تحت الحكم العثماني

كان فتح الأتراك العثمانيين لمصر في سنة ٩٢٢ هـ / ١٥١٧ م بداية عصر احتلال ذاقته فيه مصر الأمرين . وقد أدى ذلك إلى اضمحلال التصوير العربي — شأنه في ذلك شأن سائر الفنون المصرية التي خنقها الحكم العثماني الفاسد من جهة ، وطغت عليها الفنون التركية العثمانية الدخيلة من جهة أخرى . ومن المعروف أن السلطان سليم العثماني جرد مصر من خيرة فنانيها ومهرة صناعها ، كما سلبها ذخائرها وكنوزها الفنية ليتخيم بها عاصمته اسطنبول . ولم يكن التصوير العربي الذي ازدهر في عصر المماليك بقادر على أن يستمر في ظل الاحتلال العثماني الفاشم فترة طويلة محتفظاً بمكانته ، لا سيما وأنه كان قد أخذ ينتكس في نهاية عصر المماليك .

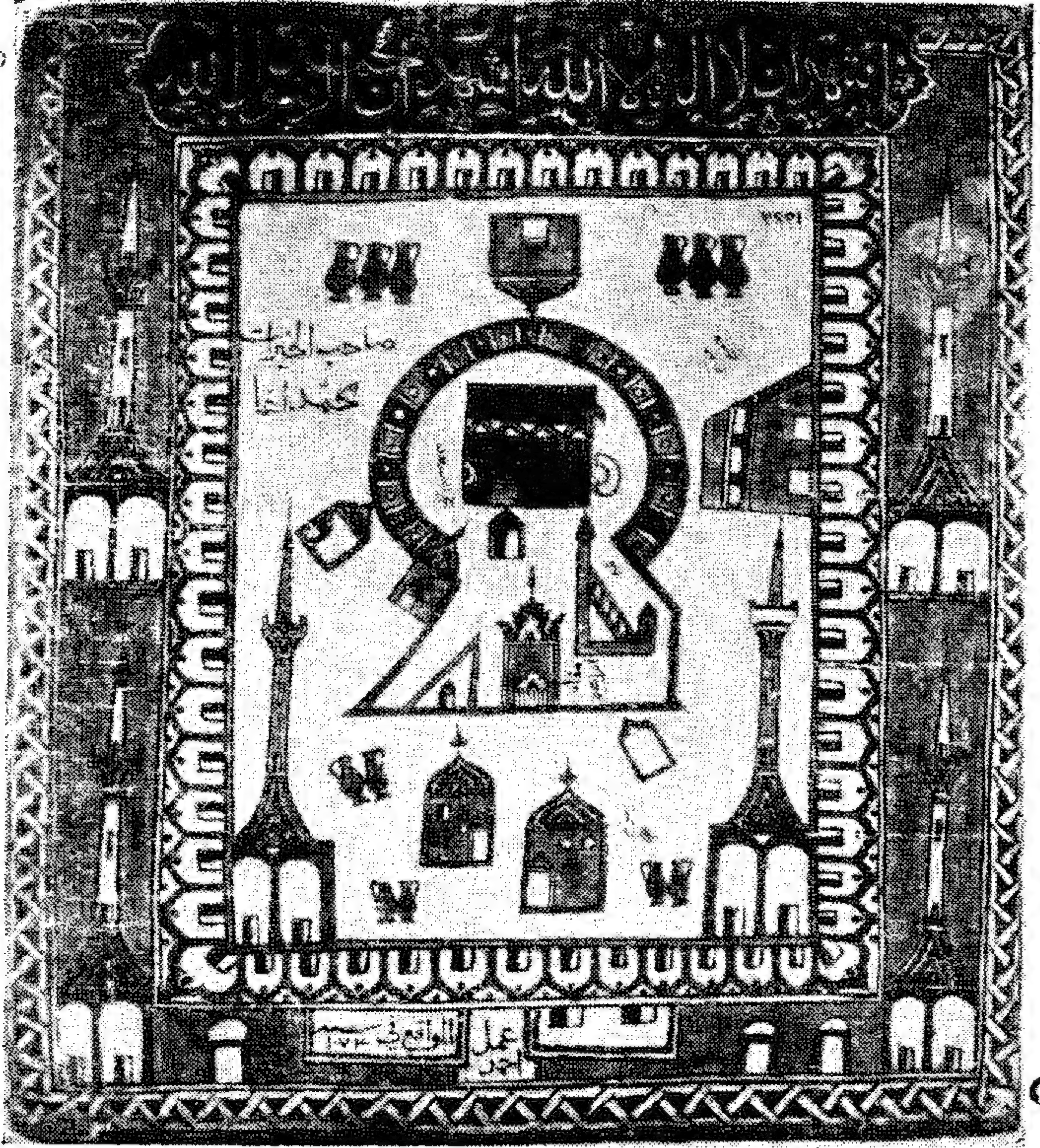
ومع ذلك فقد استطاع التصوير العربي — بفضل الروح العربية المتأصلة في الأمة المصرية — أن ينتعش بعض الوقت رغم استيلاء العثمانيين على مصر ، كما تشهد بذلك بعض المخطوطات المزوقة التي وصلتنا من تلك الفترة .

وفي مكتبة طوبقا بوسراى فى اسطنبول مخطوطة مزوقة من كتاب « قانون الدنيا وعجائبها » للشيخ أحمد المصرى (Revan 1638) مؤرخة بسنة ٩٧٠ هـ / ١٥٦٣ م . وعلى الرغم من أن تصاوير هذه المخطوطة تشتمل على مزيج من تأثيرات كثيرة فإن الطابع العربى فيها شديد الوضوح غير أن التصاوير تنم عن روح شعبية تتجلى فى التناول المباشر للموضوع ، والاقتصار على الأساسيات ، وتوزيع العناصر على سطح التصوير ، وملء جميع الفراغات بلقائف ، وغلبة الروح الزخرفية . ومع ذلك فإن هذه التصاوير لا تخلو من براعة فى التصميم لولاها لأصبحت من قبيل الفن الشعبى .

وفي مكتبة رضا رامبور مخطوطة عربية من كتاب « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » للقزوينى نسخت فى سنة ٩٧٩ هـ / ١٥٧٢ م^(١) تدل خصائصها الفنية والقرائن التاريخية على أنها ترجع إلى مصر فى هذا العهد . وتنفق تصاوير هذه المخطوطة مع المخطوطة السابقة من حيث اشتغالها على مزيج من ملامح مختلفة ، غير أن الطابع العربى هنا أكثر وضوحاً ، كما أنها أقرب إلى الأسلوب الفنى الراقى . والحق أن تصاوير هذه المخطوطة تعتبر من روائع التصوير العربى فى ذلك العصر .

(١) دكتور صلاح الدين المنجد : مخطوطة مصورة من عجائب المخلوقات

للقزوينى ، المجلة العدد ٣ ، مارس ١٩٥٧ ، صفحة ٢٦ - ٣١ .



(شكل ٢٦) الكعبة المعظمة ، صورة على لوح من القاشاني عمل أحمد . متحف
الفن الإسلامي بـ القاهرة (رقم ٣٢٥١) ، مصر في سنة ١٠٧٤ هـ .

وبالإضافة إلى ذلك وصلتنا من هذا العصر مخطوطات عربية تتصل بالديانة المسيحية وتشتمل على تصاوير مرسومة بحسب التقاليد العربية . وفي المتحف القبطى بالقاهرة نسخة من مخطوطة دينية مسيحية بنهرين أحدهما باللغة العربية والآخر باللغة القبطية ، وهى محلاة بالتذهيب والتلوين ومؤرخة بسنة ١٢٤٢ للشهداء الموافقة ١٠٤٥ هـ / ١٦٣٥ م ، وكانت وقف كنيسة العذراء بحارة زويلة بالقاهرة . ويزخرف أعالي صفحات المخطوطة صلبان تشتمل أذرعها على رسوم عربية موزقة (أرابسك) ، وفي الهوامش الخارجية رسمت حيوانات وطيور بأسلوب محور .

وفي المتحف نفسه وثيقة عربية على الورق بتقليد المعلم جرجس أبو جوهرى نظارة دبر الملاك القبلى من قبل الأنبا يونس (١٠٧) بتاريخ ٧ مسرى سنة ١٤٨٩ للشهداء الموافق ١١٧٨ هـ / ١٧٧٣ م (سجل رقم ٤١٤٤) . ويزخرف هذا التقليد صورة صليبين ومحراب ووردة زخرفية ، بالإضافة إلى صورة ميخائيل .

وإذا استثنينا مخطوطات الكتب العلمية التى وصلتنا من هذا العصر والتى لا تدخل رسومها ضمن التصوير الفنى رغم ما فيها من طابع زخرفى : مثل كتب الجغرافية والطب فإن معظم ما وصلنا حتى الآن من مخطوطات مزوقة بالتصاوير تعتبر من قبيل الفن الشعبى فى البصف الثانى من العهد العثمانى .

وفي المكتبة العامة في ميونخ مخطوطة من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني ربما ترجع إلى القرن ١٢ هـ / ١٨ م (C. arab 463)، ويتضح في تصاویرها امتزاج الطابع التركي بالطابع العربي مع ميل واضح نحو الفن الشعبي . ومن الملاحظ أن بعض تصاویر هذه المخطوطة التي يغلب عليها الطابع الشعبي والريفي تذكرنا بمسوحات الفن الحديث .

وفي الخزانة التيمورية مخطوطة من كتاب «عيون الحقائق وإيضاح الطرائق» (سجل رقم ١٦٨ غيبیات بالتيمورية) كتبت سنة ١٠٨٣ هـ / ١٦٧٢ م ؛ وتشتمل تصاویر هذه المخطوطة على رسوم آدمية وحيوانية وطيور وحشرات ، بالإضافة إلى رسوم كائنات خرافية . وتتميز هذه الصور بالبساطة والإتقان رغم ما فيها من طابع شعبي صريح .

وفي المكتبة ذاتها مخطوطة من كتاب الدر المنظم المسمى بالجفر الصغير لابن طاححة مؤرخة بسنة ١٢٧٧ هـ / ١٨٦٠ م ^(١) ، وتشتمل على صور آدمية كثيرة متقنة الرسوم والقلوين ، غير أنها تدخل ضمن الفن الشعبي أو البدائي .

وبالإضافة إلى ذلك وصلنا كثير من الكتب المزوقة بأسلوب شعبي تتعلق بالسحر والتنجيم والرمل : نذكر منها على سبيل المثال مخطوطة عن التنجيم بدون عنوان محفوظة بدار الكتب المصرية ترجع

(١) أحمد تيور : التصوير عند العرب صفحة ٤٤ و ١٨٥ .

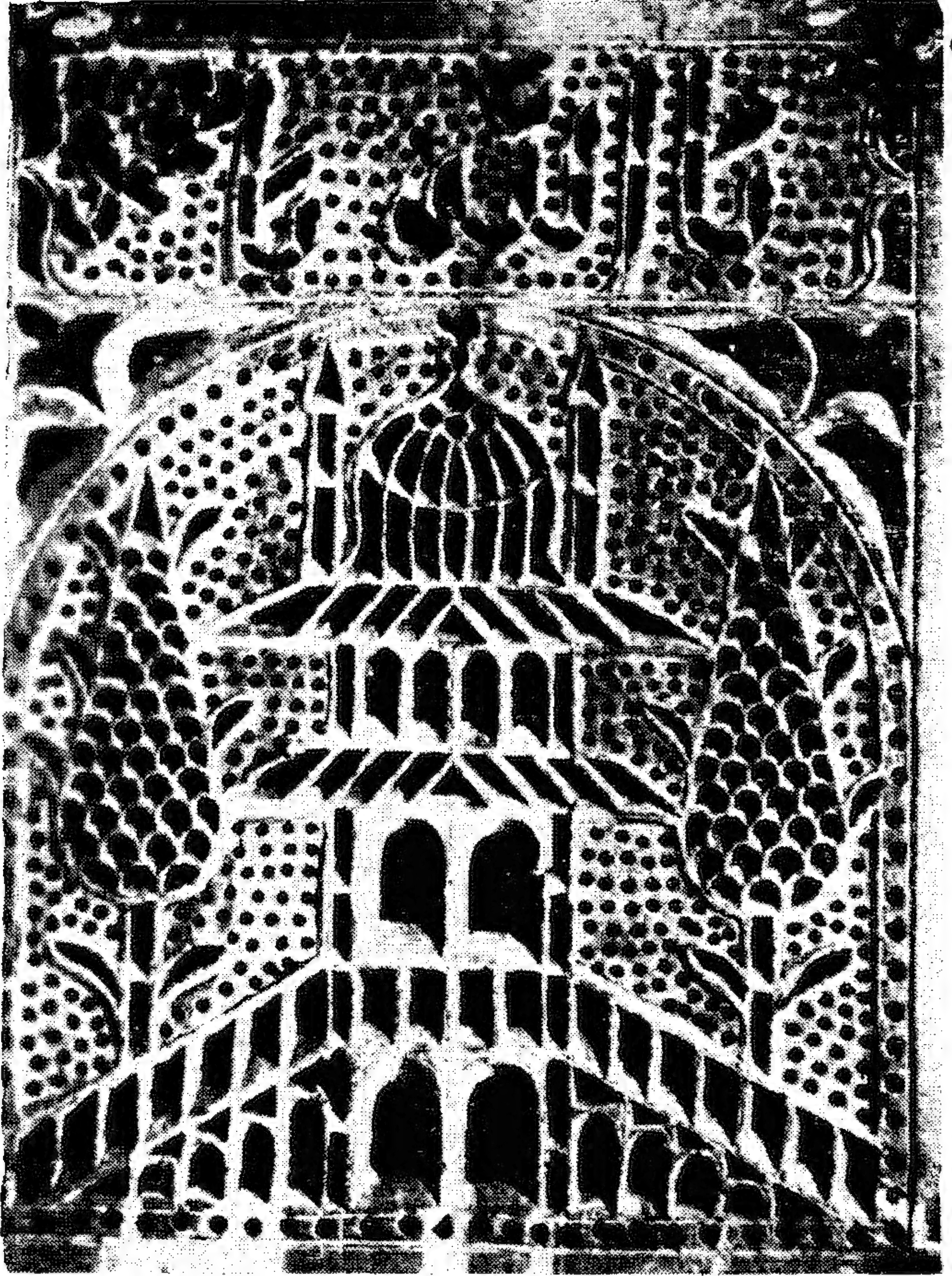
إلى هذا العصر ، وتشتمل على صورة تمثل البروج وتنبؤاتها^(١) . ولا تخلو رسوم هذه المخطوطة من طابع الجدة والبراعة في التناول المباشر للموضوع ، ومحاولة التنسيق بين العناصر المختلفة ؛ غير أنها ذات طابع شعبي يتضح في حرص المصور على ملء الفراغات بين الأشكال بأفرع نباتية مورقة ، وفي توزيع العناصر على السطح دون أن يخفى أى عنصر آخر ، وفي الرسم الركيك ، وفي تمثيل أشخاص ناقصة الأعضاء وبمنسب غير طبيعية .

هذا وقد عثر في حفائر الفسطاط على أحجية وطلاسم سحرية تشتمل على رسوم ذات طابع بدائي واضح . ومن المعتقد أن بعض هذه الصور متأثرة بالرسوم المصرية القديمة في عصر ما قبل الأسرات ، وبالرسوم القبطية لاسيما زخارف المنسوجات ، ورسوم الحصيد والكليم في العصر الإسلامي ، وأن البعض الآخر مستمد من أصول رياضية ومعمارية يمكن وصلها بالزخارف الإسلامية ، وأنها في الوقت نفسه لها ما يماثلها من الرسوم في الفنون التطبيقية الشعبية المعاصرة كالنقار ، وأنها قد تكون ذات صلة بالحروف العربية^(٢) .

وترجع إلى الفن الشعبي أيضاً بعض الصور الجدارية التي اعتاد بعض أهالي الريف والأحياء الشعبية زخرفة واجهات بيوتهم بها ، غير أن الموجود حالياً من هذه الصور يرجع إلى عصور قريبة العهد .

(١) سعد الخادم : تصويرنا الشعبي خلال العصور ، القاهرة صفحة ٧٦ شكل ١٣ .

(٢) المرجع نفسه صفحة ٨٣ وما بعدها .



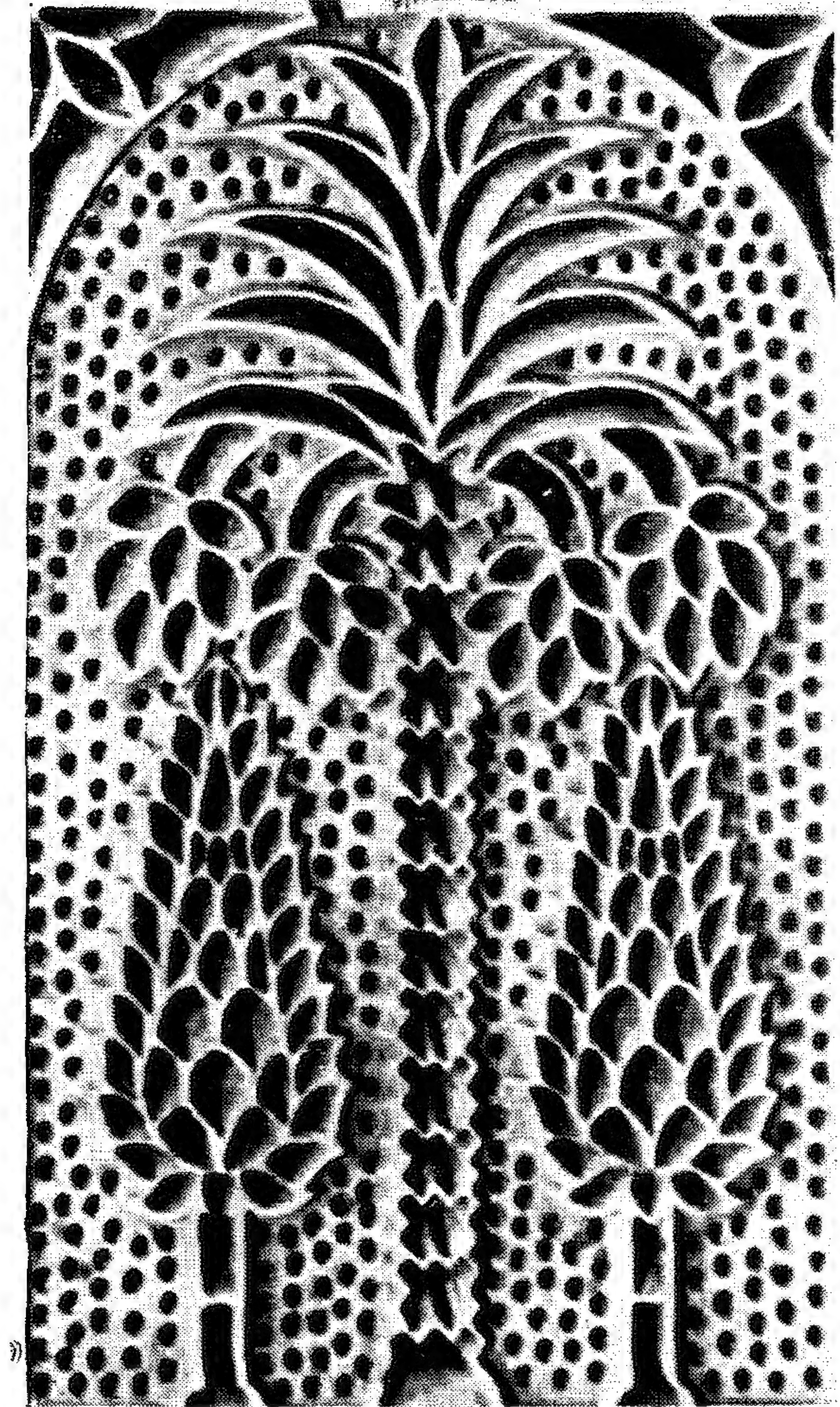
(شكل ٢٧) بناء بين شجرتين ، صورة بالزجاج الملون على قمرية من الجص
المفرغ . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ٤٥٤) ، مصر فى حوالى
القرن ١٦ - ١٨ .

ويمكن أن نضيف إلى هذا النوع من الصور الشعبية الرسوم التي تزخرف الصناديق الشعبية التي تعتبر في الريف من الأثاث المنزلي .

ولا يفوتنا أن نشير إلى نوع آخر من التصوير الشعبي انتشر في العصر العثماني ، ونعني بذلك رسوم خيال الظل ، وكانت تشكل على الجلد المخرم ، وتصنع بحيث يمكن تحريك أجزائها كما كانت تلون بالألوان المختلفة . ومن المرجح أن خيال الظل نشأ في الشرق الأقصى ، ثم انتقل إلى الهند فايران فالأقطار العربية فتركيا ثم إلى بلاد العرب . وكان خيال الظل في مصر من ملامى البلاط في العصر الفاطمي ، ثم أولع به سلاطين المماليك ، وشاهده سليم العثماني في مصر عند فتحها ، وقد بقي خيال الظل في مصر إلى عهد قريب جداً كدسليبة شعبية محبوبة ؛ ويحتفظ متحف برلين بأمثلة من صور خيال الظل على الجلد ينسب بعضها إلى العصر العثماني .

ومما يلتفت النظر في فنون العصر العثماني رسم الأماكن المقدسة على بلاطات القاشاني . ويبدو أنه وجدت في مصر نهضة متواضعة في صناعة القاشاني أثناء هذا العصر . وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة لوح من القاشاني (سجل رقم ٣٢٥١) عاينه صورة السكعبة المعظمة وبعض المشاهد بالحرم ، وعلى حواشيه مناظر وأبواب ، وعليه توقيع صانعه « أحمد » وتاريخ عمله سنة ١٠٧٤ هـ / ١٦٦٣ م ^(١) (شكل ٢٦) .

(١) أحمد تيمور التصوير عند العرب صفحة ١٠٤ .



(شكل ٢٨) نخلة بين شجرتين على قرية من النوع السابق

ومن المحتمل أن تنسب إلى هذا العصر أيضاً بعض القمريات التي وصلتنا ، والتي تستمد تقاليدھا من عصر المماليك (شكل ٢٧ و ٢٨) . وتمثل هذه القمريات نوافذ صغيرة من الجص المفرغ تسد فتحاته بزجاج ملون ، وتؤلف هذه الفتحات زخارف عربية نباتية أو هندسية أو كتابية ، وفي بعض الأحيان تؤلف رسوم عمائر . وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قرية (سجل رقم ٤٥٤) تشتمل على رسم بقاء ذي قبة ومنارتين تحف بهما شجرتان وفوق الرسم كتابة عربية نصھا « يا الله يا محمد » : ويتضح في الرسم التأثير بالأسلوب التركي العثماني مما يرجع نسبته إلى مصر العثمانية (شكل ٢٧) .

والحق أن أساليب التصوير التركي العثماني كان لها صداھا في مصر بحكم خضوعھا للأثر العثماني .

ولقد قام التصوير التركي العثماني على أساس التقاليد الفنية في آسيا الصغرى التي كانت بدورها فرعاً محلياً من المدرسة السلجوقية أو المدرسة العربية العامة ، والتي تأثرت كثيراً بالخصائص التركستانية . ولم تلبث المدرسة التركية العثمانية أن اتصلت بالمدرسة الإيرانية في العصر التيموري والعصر الصفوي بحكم التأثيرات القديمة المشتركة في المدرستين . وليس من شك في أن التصوير الإيراني كان له أثره في التصوير العثماني ، غير أنه من المؤكد أن التصوير العثماني صارت له شخصيته المستقلة كمثل

لحياة التركية بمختلف صورها ومظاهرها . كما أن التصوير التركي يختلف أساساً عن التصوير الإيراني الشاعري من حيث تعبيره عن الأحاسيس الدينية بقوة وببساطة ودون تفاصيل كثيرة . أما من حيث الألوان فإن المصور العثماني يستخدم غالباً الألوان الفاقمة اللامعة ، كما أنه ينسجها بتقابل وتضاد ؛ ومع ذلك فكثيراً ما يستخدم تدرجات لونية بارعة .

وقد ازدهر التصوير التركي العثماني في القرن ١٠هـ / ١٦ م في عهد السلطان سليمان القانوني الذي أنشأ في بلاطه مجامع للتصوير كان يعمل فيها فنانون أتراك إلى جانب فنانيين أجانب^(١) .

وبالإضافة إلى التأثيرات الإيرانية تعرض التصوير التركي العثماني إلى تأثيرات أوروبية وذلك بحكم موقع اسطنبول بين آسيا وأوروبا ، وبحكم العلاقات الكثيرة المختلفة من سياسية واقتصادية وحربية بين العثمانيين وأوروبا . ولم يكن للفن الأوروبي في أول الأمر تأثير واضح في التصوير العثماني كما كانت الحال تماماً بالنسبة لتأثير التصوير البيزنطي . وما تجدر الإشارة إليه أن زيارة المصور البندقي جنتيلي بليني لاسطنبول فيما بين سنتي ٨٨٢ و ٨٨٣ هـ / ١٤٧٩ و ١٤٨٠ م لم تترك أثراً ظاهراً في التصوير العثماني .

وقد ظلت التأثيرات الأوروبية طوال القرن العاشر والحادي عشر والنصف الأول من القرن الثاني عشر الهجري (١٦ - ١٨ م) ذات طابع سطحي . وقد دخل التصوير التركي بهذا الطابع الأوروبي السطحي بعض بلاد الشرق الأدنى التي خضعت للحكم العثماني ، ومنها بلا شك مصر . وفي متحف الدولة ببرلين زخارف جدارية مؤرخة بسنة ١٠١٢ هـ / ١٦٠٣ م منقولة من قاعة الاستقبال في أحد البيوت في حلب . وتتسم هذه الرسوم بالطابع التركي المتأثر بالأسلوب الإيراني . أما التأثيرات الأوروبية فيها فتقتصر على تمثيل بعض الموضوعات الدينية المسيحية مثل موضوع العذراء والعشاء الأخير ورقص سالومي التي تمثلها هذه الصور ، بالإضافة إلى الموضوعات المدنية المألوفة . ومن الملاحظ أن هذه الصور الدينية المسيحية قد ظهرت أيضاً في بعض المخطوطات المعاصرة .

غير أنه منذ أواخر القرن ١٢ هـ / ١٨ م أخذ التصوير الأوروبي يتوغل في تركيا - شأنه شأن غيره من نظم الحياة الأوروبية . ومنذ ذلك الوقت أخذ التصوير بالزيت محل محل تزويق المخطوطات في الدولة العثمانية . وقد كان إدخال الحروف العربية في الطباعة التركية في سنة ١١٤٠ هـ / ١٧٢٧ م من العوامل المهمة التي ساعدت على ذلك التحول ، إذ قل بطبيعة الحال نسخ المخطوطات وبالتالي تزويقها . كما يلاحظ أنه منذ ذلك الوقت كانت المذاهب والأساليب الفنية الأوروبية يتردد صداها في الدولة العثمانية .

وليس من شك في أن التأثير الأوروبي واستخدام الزيت في التصوير قد أخذوا يدخلان مصر تبعاً لما كان يحدث في اسطنبول نفسها . وعلى الرغم من أنه من المتعذر تتبع هذه المرحلة في التصوير المصري نظراً لضياع ماتم في تلك الفترة في مصر من إنتاج ذى قيمة فنية فإن المؤلفات التى تناولت الكلام عن تاريخ مصر فى ذلك الوقت أشارت إلى اللوحات والصور المرسومة بالزيت التى كانت تزخرف بيوت الممايك والأعيان فى نهاية القرن ١٢ هـ / ١٨ م وبداية القرن ١٣ هـ / ١٩ م . كما أنه من المعتقد أن التأثير الأوروبى قد ظهر بوضوح فى الصور التى كان من المؤلف رسمها على بعض قطع الأثاث وأغلفة الجدران الخشبية بما فيها من دواليب وأرفف ، وذلك قياساً على ما وصلنا من أمثلة من القصور السورية التى ترجع إلى القرنين ١٢ و ١٣ هـ / ١٨ و ١٩ م .

هذا وقد استفحل فى مصر أثر التصوير الأوروبى ، وبخاصة الأسلوب الفرنسى أثناء الحملة الفرنسية على مصر (١٢١٣ - ١٢١٦ هـ / ١٧٩٨ - ١٨٠١ م) .

ولقد كان لهذه الحملة أثر كبير فى تعريف مصر بالنهضة الأوروبية الحديثة : إذ كانت بمثابة نافذة أطلت منها مصر على العالم الغربى وما أحرزه من تقدم فى مجال العلوم والفنون والصناعة .

المراجع

المخطوطات

الأربع بشائر ، ٦٢٣ هـ / ١٢٢٦ م . المتحف القبطى بالقاهرة
رقم ٣٨٩ .

ألعاب الفروسية . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٨٠١٩ -
١٨٠٢١ .

الحيل الجامع بين العلم والعمل ، ٧١٥ هـ / ١٣١٥ م . مخطوطة موزعة
بين عدة متاحف .

الحيل الجامع بين العلم والعمل ، ٧٥٥ هـ / ١٣٥٤ م . مكتبة أياصوفيا
فى اسطنبول .

الحيل الجامع بين العلم والعمل ، ٨٩١ هـ / ١٤٨٦ م . أوكسفورد
(Gravelly 27)

الحيوان للحافظ . مكتبة الامبروزيانا فى ميلان (A.R.A.F.D.
140 Inf/)

الدر المنظم المسمى بالجفر الصغير لابن طلحة ، ١٢٧٧ هـ / ١٨٦٠ م .
الخزانة التيمورية .

دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادى ، ٦٧٢ هـ / ١٢٧٣ م . مكتبة
الامبروزيانا فى ميلان A. 125 Inf

الرسائل وأعمال الرسل ، ٦٤٩ هـ / ١٢٥٠ م . المتحف القبطي
بالقاهرة .

رق . المتحف القبطي ٣٨٥٤ .

رق . المتحف القبطي ٣٨٧٢ .

عجائب المخلوقات للقزويني . مجموعة السيدة زره هومان في برلين .

عجائب المخلوقات للقزويني ، ٩٧٩ هـ / ١٥٧١ م . مكتبة رضا رامبور .

عجائب المخلوقات للقزويني . المكتبة العامة في ميونخ C. arab 463

عيون الحقائق وإيضاح الطرائق ، سنة ١٠٨٣ / ١٦٧٢ م . الخزانة
التيمورية ١٦٨ غيبات بالتيمورية .

غلاف كتاب من الجلد المحشو بورق البردي . المتحف القبطي
بالقاهرة ٣٨١٧ .

قانون الدنيا وعجائبها للشيخ أحمد المصري ، ٩٧٠ هـ / ١٥٦٣ م .

مكتبة طوبقا بوسراي في اسطنبول Revan 1638

كيلة ودمنة لابن المقفع ، ٧٥٤ هـ / ١٣٥٤ م . المكتبة البودلية في

او كسفورد Pococke 400

كيلة ودمنة . المكتبة الأهلية في باريس arabe 3467

مخطوطة مسيحية بالقبطية والعربية ، ١٠٤٥ هـ / ١٦٣٥ م . المتحف

القبلى بالقاهرة . كانت وقف كنيسة العذراء بحارة زويلة بالقاهرة .

مخطوطة عن التنجيم بدون عنوان . دار الكتب المصرية بالقاهرة .

مقامات الحريرى . المتحف البريطانى (Add. 22.114)

مقامات الحريرى ، ١٣٢٣/٥٧١٠ م . المتحف البريطانى (Or. 9718)

مقامات الحريرى ، ١٣٢٣/٥٧٢٣ م . المتحف البريطانى (Add. 7293)

مقامات الحريرى ، ١٣٣٤/٥٧٣٤ م . المكتبة الأهلية فى

فيينا A.F. 9

مقامات الحريرى ، ١٣٣٧/٥٧٣٨ م . المكتبة البوداية فى

او كسفورد بانجلترا Marsh 4581

منافع الحيوان . ١٣٥٤/٥٧٥٥ م . الاسكوريال بمدريد .

وثيقة عربية بتقليد المعلم جرجس أبو جوهرى نظارة دير الملاك القبلى ،

١١٧٨ هـ / ١٧٧٣ م المتحف القبطى بالقاهرة ٤١٤٤ .

المطبوعات العربية

أحمد تيمور : التصوير عند العرب . إخراج الدكتور زكى محمد حسن .
القاهرة ١٩٤٢ .

الأزرقى : أخبار مكة . طبعة مكة وطبعة ليبزج .

جمال محمد محرز (دكتور) : التصوير الإسلامى ومدارسه . القاهرة .
الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى . مجلة كلية الآداب ، يولييه ١٩٤٤

حسن الباشا (دكتور) : أبو زيد السروجى بين الأدب والفن .
المجلة العدد ١٧ ؛ التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى . القاهرة ١٩٥٩ ؛
دراسة أثرية حول رقبة شمعدان . المجلة العدد ١٤ ؛ طبق من الخزف
باسم غبن . مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة مايو ١٩٥٦ .

ديماند (م . س .) : الفنون الإسلامية . ترجمة أحمد محمد عيسى .
القاهرة ١٩٥٨ .

زكى محمد حسن (دكتور) : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير
الإسلامية . القاهرة ١٩٥٦ . تحف جديدة من الخزف الفاطمى . مجلة
كلية الآداب . ديسمبر ١٩٥١ ، الفن الإسلامى فى مصر . القاهرة ١٩٣٥ ،
فنون الإسلام . القاهرة ١٩٤٨ ، كنوز الفاطميين . القاهرة ١٩٣٧ .

مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي . مجلة سومر ، المجلد ١١ ، الجزء ١ .
السبكي (تاج الدين عبد الوهاب) : معيد النعم ومبيد النقم . القاهرة .

السخاوي : الضوء اللامع .

سعد الخادم : تصويرنا الشعبي خلال العصور . القاهرة .

ابن الشحنة : الدر المنتخب في تاريخ مملكة حلب .

صلاح الدين المنجد (دكتور) : مخطوطة مصورة من عجائب
المخلوقات للقرطبي . المجلة العدد ٣ .

عبد الرحمن فهمي محمد دكتور : الشارات المسيحية والرموز القبطية
على السكة الإسلامية . كتاب المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية
سنة ١٩٥٩ .

عبد الرؤف على يوسف : خزافون من العصر الفاطمي . مجلة
كلية الآداب جامعة القاهرة ديسمبر ١٩٥٨ ؛ الرسوم الآدمية على الخزف
المصري في العصر الإسلامي . المجلة العدد ٢١ ؛ طبق غبن والخزف الفاطمي
المبكر . مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة مايو ١٩٥٦ .

فريد شافعي (دكتور) : الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي . مجلة
كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ديسمبر ١٩٥٢ . زخارف وطرز سامرا .
مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ديسمبر ١٩٥١ ؛ مميزات الأخشاب المزخرفة
في الطراز بين العباسي والفاطمي في مصر . مجلة كلية الآداب مايو ١٩٥٤ .

محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور) : الزخرفة المنسوجة في الأقمشة
الفاطمية . القاهرة .

محمد مصطفى (دكتور) : مناظر دينية على التعف الإسلامية .
المجلة العدد ٤٨ .

المقدسي : أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم .

المقرئ : نفح الطيب .

المقريزي : المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار .

المطبوعات الأوروبية

- Aly Bahgat et Félix Massoul, *La Céramique Musulmane de l'Égypte*, Le Caire 1930.
- Creswell (K.A.C.), *Early Muslim Architecture*, I, II.
- Dimand (M.S.), *A Handbook of Mohammadan Art*, New York 1944.
- Esin (Emel), *Turkish Miniature Painting*.
- Ettinghausen, (Richard), *Arab Painting*, Skira 1962.
- Frimmel, *Zum Funde von El Fayum*, (Zeitschrift für Kunst und Antiquitätensammler, II, Leipzig 1885).
- Grohmann (Adolf) and Arnold (Thomas), *The Islamic Book*, Germany 1929.
- Hassan El-Basha, *A Masterpiece of Islamic Art: A Brass Candlestick, Minbar Al-Islam, The Supreme Council For Islamic Affairs, Cairo, Volume II, No. 4*.
- Herzfeld (Ernst), *Die Malerien von Samarra*, Berlin 1927.
- Heyd, *Histoire du Commerce du Levant*.
- Kühnel (Ernst), *Islamische Kleinkunst. Koptische Kunst*.
- Migeon (Gaston), *Manuel d'Art Musulman*.
- Pauty, *Bois Sculptés jusqu'à l'Époque Ayyoubide*, Le Caire 1934.
- Strzygowski (Josef), *Amra und seine Malereien*.

فهرس الاشكال

صفحة

- (شكل ١) عمائر وأحجار وتلال على الجانب الأيسر من نهر
وسوم بالفسيفاء بالجامع الأموى بدمشق . حوالى سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م) ١٠
- (شكل ٢) مناظر أشخاص يقومون ببعض الألعاب الرياضية ، وسيدة فى
حمام ، وملوك الأرض . صور بالفرسكو بأحد جوانب قاعة الاستقبال بحمام
قصير عمره . حوالى سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م) ١٧
- (شكل ٣) فارس يصطاد غزالا ، صورة على أرضية إحدى القاعات
من قصر الخير الغربى بالمتحف الوطنى فى دمشق . سنة ١٠٥ - ١٢٥ هـ
(٧٢٤ - ٧٤٣ م) ٢١
- (شكل ٤) سيدة تنظر إلى قطعة نسيج وفوقها كلمة مفلح ، وبطة
خات عصاية طائرة وتحتها كلمة مشمس . صور بالفرسكو على نصف
اسطوانة من الفخار مطلية بالجير من سامرا سنة . ٢٢١ - ٢٧٦ هـ
(٨٣٦ - ٨٨٩ م) ٢٥
- (شكل ٥) سيدة وكلب يفتكان بحيوان ذى عصاية طائرة . صورة
بالفرسكو من سامرا . سنة ٢٢١ - ٢٧٦ هـ (٨٣٦ - ٨٨٩ م) . ٢٩
- (شكل ٦) أسماك متقابلة ومتدايرة . زخرفة على لوح من الخشب
من مصر متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ٩٤٩٤) حوالى
القرن ١ - ٢ هـ (٧ - ٨ م) ٣٥
- (شكل ٧) طائران متقابلان حول زخرفة نباتية . رسم محفور وملون
قطعة من الخشب من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ٦٢٨٠ / ٢)
حوالى سنة ٢٥٤ - ٢٩٢ هـ (٨٦٨ - ٩٠٥ م) ٣٩

صفحة

- (شكل ٨) شاب جالس وييده اليمنى كأس . صورة بالفرسكو من الحمام الفاطمي بجوار أبي السعود بالقاهرة . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ١٢٨٨٠) حوالى القرن ٤ هـ — ٥ هـ (١٠ — ١١ م) ... ٤٣
- (شكل ٩) شخص يعزف على عود . صورة على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، حوالى القرن ٥ هـ (١١ م) ٤٧
- (شكل ١٠) حيوان ينقض على آخر صورة على قدر من الخزف ذى البريق المعدنى من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، حوالى القرن ٥ هـ (١١ م) ٥١
- (شكل ١١) المسيح يشير بأصابعه إشارة التثليث ، صورة على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى من مصر . متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم (٥٣٩٧/١) . حوالى النصف الأول من القرن ٦ هـ (١٢ م) ... ٥٥
- (شكل ١٢) راقصة ، صورة بالفرسكو من سقف الكابلا بالاتينا فى بليزمو ، القرن ٦ هـ (١٢ م) ... ٥٩
- (شكل ١٣) المسيح وخلفه العذراء تسنده ، صورة على قطعة من الخزف متعدد الألوان من مصر ، متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، حوالى النصف الأول من القرن ٧ هـ (١٣ م) ... ٦٣
- (شكل ١٤) وليمة . تصوير من مخطوط من كتاب دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادي فى مكتبة الامبروزيانا فى ميلان (رقم A. 125 Inf.) مصر فى سنة ٦٧٢ هـ (١٢٧٣ م) ... ٦٧
- (شكل ١٥) أمير فى مجلس شراب وطرب وتسلية ، تصوير الصدر من المخطوط من كتاب مقامات الحريري فى المكتبة الأهلية فى فيينا (رقم A.F. 9) مصر فى سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م) ... ٧١
- (شكل ١٦) الحارث يتحدث إلى أبى زيد فى خيمته ، تصوير من المخطوط السابق توضح المقامة ١٩ ... ٧٥
- (شكل ١٧) أصدقاء أبى زيد يعودونه أثناء مرضه . تصوير من المخطوط السابق توضح المقامة ١٩ ... ٧٩
- (شكل ١٨) أبوزيد يهيم بارتحال الناقة والنسل أثناء الليل ، تصوير

- من مخطوط من مقامات الحريري بالمكتبة البودليه في اوكسفورد (رقم Marsh 458) توضيح المقامة ٤٤ ، مصر في سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م) ٨٣
- (شكل ١٩) الساعة ذات الطواويس ، تصوير من مخطوط من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزري في متحف اللوفر في باريس ، مصر في سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م) ... ٨٧
- (شكل ٢٠) فارسان يتبارزان بالعصى ، تصوير من مخطوط من كتاب عن ألعاب الفروسية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، مصر في حوالي القرن ٩ هـ (١٥ م) ... ٩١
- (شكل ٢١) غزال على أرضية من الفروع النباتية والزهور والوريقات المحورة ، صورة على صحن من الخزف المرسوم تحت الدهان من مصر بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ٥٧٠٧) ، حوالي القرن ٨ هـ (١٣ م) ٩٥
- (شكل ٢٢) رنك أوشعار على مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من عمل محمد امكي (المكي) لسيف الدين الماس أمير حاجب الملك الناصر ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ٣١٥٤) ، مصر في حوالي سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٨ م) ... ٩٩
- (شكل ٢٣) جمال ، صورة مطبوعة على قطعة من النسيج من مصر ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ٧٩٢٤) ، حوالي القرن ٨ — ٩ هـ (١٤ — ١٥ م) ... ١٠٣
- (شكل ٢٤) صور لأشخاص وحيوانات وطيور تؤلف كتابة عربية حول رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة عمل برسم طشت خاناه زين الدين كتبغا يقرأ منها الظفر بالأعداء ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ٤٤٦٣) مصر في سنة ٦٩٣ هـ (١٢٩٣ — ١٢٩٤ م) ... ١٠٧
- (شكل ٢٥) جزء من الكتابة الموجودة على رقبة الشمعدان السابق تقرأ منه كلمة الأعداء ... ١١١
- (شكل ٢٦) الكعبة المظلمة ، صورة على لوح من القاشاني عمل أحمد بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ٣٢٥١) ، مصر في سنة ١٠٧٤ هـ ١٢٧
- (شكل ٢٧) بناء بين شجرتين ، صورة بالزجاج الملون على قمرية من الجص المفرغ . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ٤٥٤) ، مصر في حوالي القرن ١٦ — ١٨ ... ١٣١
- (شكل ٢٨) نخلة بين شجرتين على قرية من النوع السابق ... ١٣٣

فهرس الموضوعات

الصفحة

مقدمة	٥
- الفصل الأول : أسس التصوير المصرى الإسلامى	٩
الروح الإسلامية	٩
الطابع العربى	١٥
تقاليد التطوير القبطى	٢٢
الفصل الثانى : التصوير قبل الخلافة الفاطمية	٣١
الفصل الثالث : نضج الشخصية الفنية فى العصر الفاطمى	٥٢
الفصل الرابع : الازدهار الفنى فى عصر الأيوبيين والمماليك	٨٠
الفصل الخامس : المنكسة الفنية تحت الحكم العثمانى	١٢٥
المراجع	١٣٩
المخطوطات	١٤١
المطبوعات العربية	١٤٤
المطبوعات الأوروبية	١٤٧
فهرس الأشكال	١٤٨

أبحاث أخرى للمؤلف

أولا — الكتب :

(١) تاريخ الفن في عصر الإنسان الأول (القاهرة سنة ١٩٥٤ م).

(٢) تاريخ الفن في العراق القديم (القاهرة ١٩٥٦ م) .

(٣) الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار (القاهرة سنة ١٩٥٧ م) .

(٤) التصوير الإسلامي في العصور الوسطى (القاهرة سنة ١٩٥٩)

(٥) فن النهضة (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

(٦) دراسات في أثر الفنون الإسلامية في فن النهضة (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

(٧) الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية — ثلاثة أجزاء (القاهرة سنة ١٩٦٥ — ١٩٦٦) .

ثانياً — الترجمة :

(٨) مدخل إلى علم الآثار (القاهرة سنة ١٩٥٦ م) ترجمة وتقديم

وتعليق لكتاب .

Sir Leonard Woolley, Digging up the past.

ثالثاً — المقالات والبحوث:

The Minbar in the Great Mosque of Qayrawan, (٩)
The Islamic Review, England, Vol. XXXVIII,
No. 10, October 1950.

The Umayyad Desert Palaces, The Islamic Re- (١٠)
view, England, Vol. XXXIX, No. 7, July 1951.

A Tenth-Century Fountain-Pen, The Bulletin, (١١)
Issued by the Egyptian Education Bureau, London,
58, September 1951.

When India was an Egyptian Dependency, The (١٢)
Bulletin, Issued by the Egyptian Education Bureau,
London, 60, November-December 1951.

(١٣) طرق التجارة العربية من عهد سبأ إلى صدر الإسلام .
المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ، العدد الرابع ، أبريل
سنة ١٩٥٧ .

(١٤) المشكلة اليهودية من عهد سبأ إلى صدر الإسلام . المجلة ،
وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة العدد التاسع ، سبتمبر سنة ١٩٥٧ .

(١٥) جيوتو من رواد النهضة الأوروبية . المجلة ، وزارة الثقافة
والإرشاد القومي ، القاهرة ، العدد الثاني عشر ، ديسمبر ١٩٥٧ .

(١٦) دراسة أثرية حول رقبة شمعدان . المجلة ، وزارة الثقافة
والإرشاد القومي ، القاهرة ، العدد الرابع عشر ، فبراير سنة ١٩٥٨ .

(١٧) أبو زيد السروجي بين الأدب والفن . المجلة ، وزارة الثقافة
والإرشاد القومي ، القاهرة ، العدد السابع عشر ، مايو سنة ١٩٥٨ .

(١٨) طبق من الخزف باسم (غبن) مولى الحاكم بأمر الله ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد الثامن عشر ، الجزء الأول ، مايو ١٩٥٦ ، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ .

(١٩) صور المناظر الطبيعية في قبة الصخرة بالقدس وفي المسجد الأموي بدمشق ، المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ، العدد الثلاثون ، يونيه سنة ١٩٥٩ .

(٢٠) التصوير العربي في العصر الفاطمي . المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، العدد الخامس والثلاثون ، نوفمبر سنة ١٩٥٩ .

(٢١) التصوير العربي في عصر الأيوبيين والمماليك ، المجلة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ، العدد الثامن والثلاثون ، فبراير سنة ١٩٦٠ .

(٢٢) تطور الخط العربي في الإسلام . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ٨ السنة ١٩ ، شعبان ١٣٨١ - يناير ١٩٦٢ .

A Forgotten Islamic Influence in the Art of the Renaissance, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume II, No. 2, April 1962 - Dhul-I-Qàdah 1381.

A Masterpiece of Islamic Art. A Brass Candlestick, (٢٤) Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume II, No. 4, October 1962 - Jumada al-Ula 1382.

The Legacy of Islamic Art in the International (٢٥)
Style, I, Minbar Al-Islam, The Supreme Council
for Islamic Affairs, Cairo, Volume III, No. 1, Jan-
uary 1963 — Shaban 1382.

The Legacy of Islamic Art in the International (٢٦)
Style, II, Minbar As-Islam, The Supreme Council
for Islamic Affairs, Cairo, Volume III — No. II,
April 1963 — Dhul-I-Qadah 1382.

Arabic Letters in the Art of the Renaissance in (٢٧)
Italy, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for
Islamic Affairs, Cairo, Volume II — No. III, July
1963 — Safar 1383.

(٢٨) الفن الإسلامى فى صور هولباين . منبر الإسلام ، القاهرة ،
العدد ٤ السنة ٢١ ، ربيع الآخر سنة ١٣٨٣ — سبتمبر ١٩٦٣ .

(٢٩) بنو العلم ومدرستهم الفنية . مصورون مسلمون فى مصر
الفاطمية . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ١٠ — السنة ٢١ ، شوال
١٣٨٣ — مارس ١٩٦٤ .

(٣٠) من التراث الإسلامى المجيد — ابريق الخليفة الأموى
مروان بن محمد . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ١١ السنة ٢١ ،
ذو القعدة سنة ١٣٨٣ — أبريل ١٩٦٤ .

(٣١) من التراث الإسلامى : باب الحاكم بأمر الله . منبر الإسلام ،
القاهرة ، العدد ١ — السنة ٢٢ ، المحرم ١٣٨٤ — يونيه ١٩٦٤ .

Gentile Bellini at an Islamic Court, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume IV — No. 1, July 1964 — Safar 1384.

Gentile Bellini's Islamic Studies in European Painting, Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume IV — No. 2, November 1964 — Ragab 1384.

(٣٤) الفنون الإسلامية : أصولها ومجالاتها ومدادها ، منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد الخامس — السنة ٢٣ ، جمادى الأولى ١٣٨٥ — ٢٨ أغسطس ١٩٦٥ .

(٣٥) صدى القرآن الكريم في الزخارف الإسلامية الأموية . منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد السادس — السنة ٢٣ ، جمادى الآخرة ١٣٨٥ — ٢٦ سبتمبر ١٩٦٥ .

The "Muqarnas" : A Genuine Characteristic of Islamic Art. Its Early Use and Development in Domes. Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, Volume V — No. 1, 1965 — Ragab 1385.

(٣٧) وضوح شخصية الفنان في الخزف الإسلامي في مصر الفاطمية منبر الإسلام ، القاهرة ، العدد ١٢ — السنة ٢٣ ، ذو الحجة ١٣٨٥ — ٢٣ مارس ١٩٦٦ .

The Muqarnas : Its Early Use in Islamic Doorways and Towers. Minbar Al-Islam, The Supreme Council 1966, Muhanum — 1386.

(٣٩) التصوير « ضمن الفنون التشكيلية الإسلامية » تحت الطبع
في الموسوعة المصرية .

(٤٠) تراجم المصورين في مصر الإسلامية (مرتبة حسب حروف
المعجم) : أبو تميم حيدرا — ابن عزيز — أحمد بن علي المصري الرسام —
البصريون — بنو المعلم — جواد بن سليمان بن غالب اللخمي —
عبد الرحمن بن علي بن محمد الدهان وشهرته ابن مفتاح — عبد الله
بن الحسن المصري المزوق — علي بن عبد القادر بن محمد النقاش —
القصير — الكتامي — محمد بن علي بن عمر المعروف بشمس الدين
الدهان — محمد بن محمد بن أحمد المعروف بشمس الدين الرسام —
محمد بن محمد بن عيسى القاهري — الفازوك . تحت الطبع في الموسوعة
المصرية .

